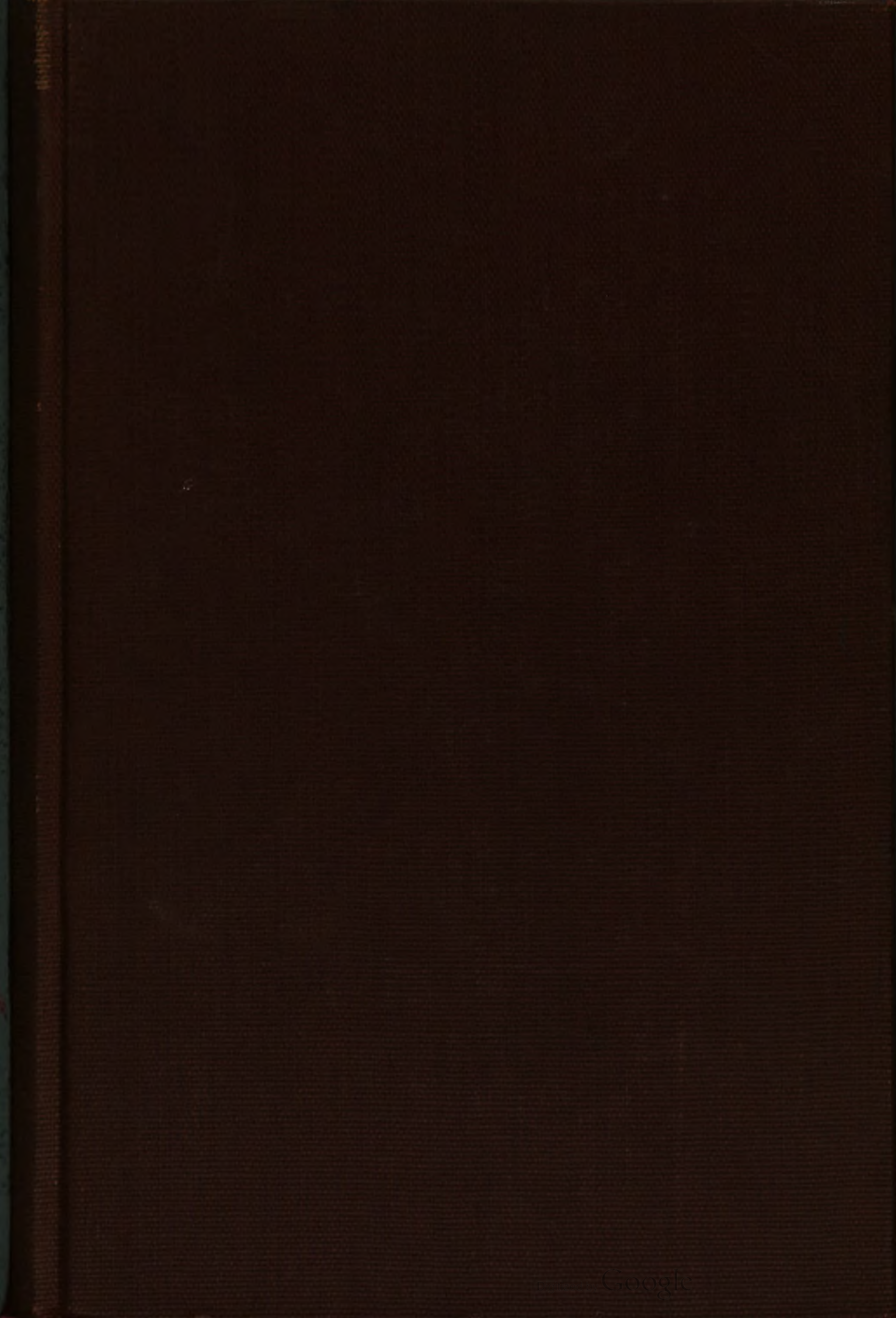
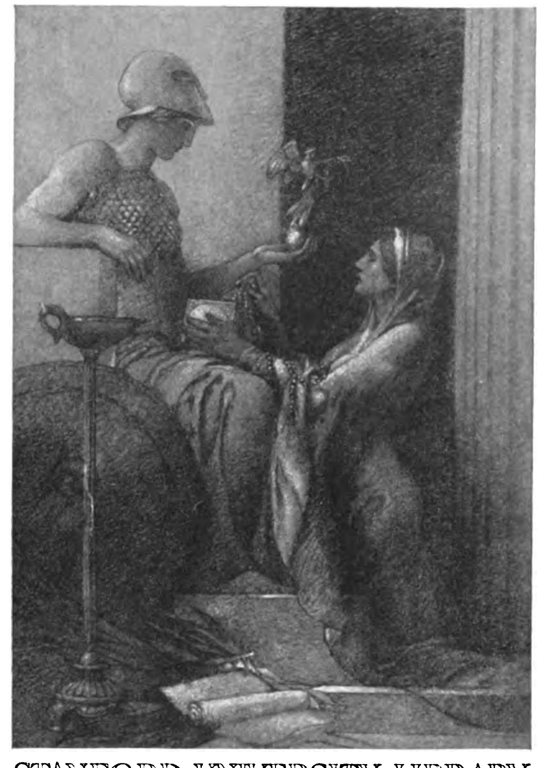




ÉTUDES ITALIENNES

5e ANNÉE — 1923

ÉTUDES ITALIENNES

PUBLIÉES PAR

L'UNION INTELLECTUELLE FRANCO-ITALIENNE

COMITÉ DE RÉDACTION :

E. BOUVY, H. HAUVETTE, E. JORDAN

CINQUIÈME ANNÉE — 1923



PARIS
ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, 28

1923

Influences italiennes

sur l'évolution du dessin français au XVIIe et au début du XVIIIe siècle

d'après la collection de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.

L'ensemble de dessins de maîtres constitué à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, riche en œuvres françaises du XVIIe siècle, nous permet de suivre l'évolution du dessin français pendant une période particulièrement intéressante de son histoire. Mieux encore que ne feraient des tableaux, ces dessins nous révèlent la pensée intime des maîtres qui ont fait la grandeur de notre art moderne. Ils évoquent, en outre, par delà cet art, la terre latine qui fut son berceau et dont ils ont gardé la marque ineffaçable.

Je me propose, tout en parcourant cette collection, d'essayer de dégager l'enseignement qu'elle comporte et de faire la part de l'antiquité romaine, de l'art italien et aussi de la nature italienne dans la formation et dans le développement du dessin français.

*
**

Au XVIe et durant les premières années du XVIIe siècle, deux courants agissent en sens contraire sur notre art : l'un, réaliste, venu des Flandres, nous a valu les Clouet, les Dumonstier, les Lagneau et généralement tous les portraitistes de cette époque ; l'autre, empreint d'idéalisme ayant pénétré d'Italie en France

avec les artistes florentins et bolonais appelés à la cour de François I[er], nous a donné l'Ecole de Fontainebleau.

Ces deux courants subsistent simultanément jusqu'au jour où la puissante personnalité de Poussin fait triompher l'influence italienne dont lui-même a, dès sa jeunesse, profondément reçu l'empreinte par l'intermédiaire des maîtres de Fontainebleau.

Le souvenir de ceux-ci est visible dans les premiers dessins de Poussin. L'un des plus charmants représente une nymphe endormie au bord d'un fleuve qu'un satyre traverse à la nage. La nymphe a le galbe allongé et le caractère d'élégance partiliers aux figures féminines du Primatice. Mais la composition, aérée et dégagée, ne doit rien à ce dernier. S'il y a lieu, comme je le crois, de rattacher indirectement les origines de Poussin au maître bolonais, il semble qu'il les faille rechercher dans la descendance d'un des peintres les plus intéressants de son école, Toussaint Dubreuil, mort en 1602, dont certaines œuvres frappent par leur caractère étrangement poussinesque. Je n'en veux pour exemple qu'un dessin du Musée du Louvre, de sujet inconnu, où l'on voit un homme et une femme debout sur des rochers dominant un paysage mouvementé.[1] A côté de la figure masculine qui présente tous les caractères du style de Fontainebleau, celle de la femme pourrait appartenir à un dessin de Poussin, de même que le paysage ; et le lavis largement traité fait lui-même présager la technique, d'ailleurs inimitable et inégalable de celui-ci.

Poussin semble être demeuré longtemps sous l'influence qui a marqué ses débuts. A Rome même, après qu'il a étudié et mesuré les statues antiques, il continue à donner à maintes de ses figures des membres exagérément longs, des têtes trop petites contenues huit fois et demie ou neuf fois dans la longueur des corps. Ces caractères se remarquent dans des dessins tout imprégnés cependant de réminiscences antiques, comme *Bacchus et Ariane*, et *Salomé recevant la tête de Saint Jean-Baptiste*.

Jamais, chez Poussin, et cela est digne de remarque, l'imitation des antiques n'a nui à l'expression de la vie. Rien n'est

1. Inv. Guiffrey et Marcel, n° 3683. Dessin publié par L. Dimier (*Les Arts*, 1905, n° 46)

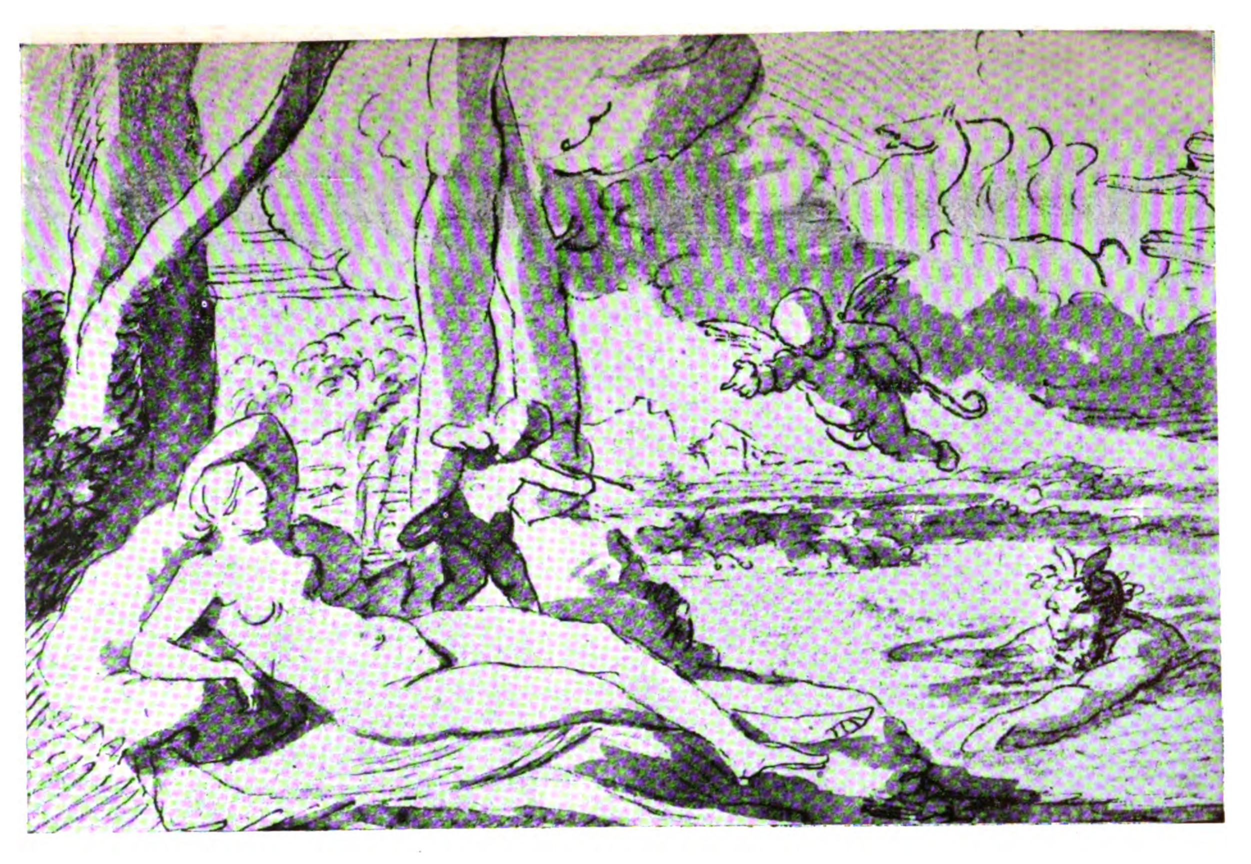


FIG. 1. — NICOLAS POUSSIN.

Nymphe surprise par un satyre.

plus vivant que certains croquis où, d'une plume alerte, il a reproduit des figures de la colonne Trajane, l'empereur, un sénateur, une femme portant son enfant, des personnages devisant gravement, enfin un petit âne traînant une machine de guerre et formant un attelage qui, bien plutôt qu'à l'armée impériale, semblerait appartenir à quelque paysan romain rencontré dans la campagne un jour de marché. Poussin, dont la vision transfigure et anime le marbre, ne s'est servi des antiques que pour créer de la vie. De l'antique il prétend, non point donner une copie servile, mais seulement suggérer l'idée. Mieux encore, il suggère l'idée des figures vivantes qui en ont été les modèles. Il modifie donc à son gré les proportions des antiques qu'il prend pour thème et qu'il interprète librement par un travail spontané de transposition et d'invention. De lui on peut dire, comme de Ronsard, qu'en imitant les anciens, « il se les convertit en sang « et en nourriture jusqu'au point de s'en dégager et de s'en li- « bérer.... » « L'objet de l'imitation, ajoute Brunetière, est l'as- « similation ; mais on ne s'assimile que ce qu'on dénature, et, « de son vrai nom, l'assimilation est transformation [1]. »

Bien d'autres dessins seraient encore à citer : la *Lutte de deux amours*, *Vénus dans la forge de Vulcain* (composition deux fois répétée avec de légères variantes), *Pan et Syrinx*, *le Testament d'Eudamidas*, le *Jugement de Salomon ;* un charmant *Groupe de nymphes guettées par des satyres* qui témoigne de la persistance du goût de Poussin pour les sujets mythologiques à une époque où sa main déjà défaillait ; enfin deux vues du *Ponte Molle* et de la *vallée du Tibre*, qui montrent quel profond sentiment il eut des sites de Rome et de la campagne romaine.

Les mêmes paysages formèrent auprès de lui Claude Lorrain. Si loin de Poussin qui est toute intelligence et toute culture, lui Claude, tout instinct, le rejoint dans l'amour passionné qu'ils vouent l'un et l'autre à la nature italienne. Ce sont les montagnes, les arbres, les monuments, et c'est aussi la lumière de la campagne romaine que nous retrouvons dans les compositions du Lorrain. M. Pierre de Nolhac, dans une belle et intéressante

1. Brunetière, *Histoire de la Littérature française classique*, I, p. 350.

étude parue ici-même[1] a reconnu maints édifices dessinés ou peints par lui. Parmi les remarquables ouvrages de sa main, que possède la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux Arts (*Paysage avec tour*, *Bouquet d'arbres*, *Rentrée des troupeaux au crépuscule*, *Débarquement d'Enée*, *Chasse d'Enée* etc), la *Vue d'un petit port italien* non identifié est un remarquable exemple de paysage exécuté directement d'après nature. Le même port pris de points de vue différents se reconnaît dans un dessin du British Museum et dans une planche du *Liber Veritatis*.

L'influence de Claude fut presque nulle au XVIIe siècle. Des paysagistes, comme les Patel, empruntèrent son décor. Mais son émotion et ses qualités profondes restèrent incomprises et inimitées.

Le prestige de Poussin, au contraire, demeura longtemps considérable. Sa doctrine, enseignée et propagée par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, allait établir la suprématie de l'influence romaine sur l'art français.

*
**

C'est en 1648 que fut créée à Paris l'Académie Royale de Peinture et de sculpture. Charles Le Brun, son principal fondateur, avait vécu plusieurs années à Rome, y avait reçu les leçons et les louanges de Poussin et était devenu membre de l'Académie romaine de Saint-Luc. De retour en France, il dota son pays d'une institution analogue, où l'enseignement du dessin, conformément à la méthode romaine, fut basé sur l'étude du modèle nu corrigée par celle de l'antique.

Le Brun trouvait en France un terrain bien préparé à recevoir cette doctrine. Ce qu'était le dessin français à l'époque de la fondation de l'Académie nul ne nous le dira mieux qu'Eustache Le Sueur. Les dessins de cet artiste étaient fort estimés au XVIIe et au XVIIIe siècle. Mariette, commentant en 1741 ceux du cabinet Crozat, loue « la manière sage, pure, élevée de Le « Sueur, approchant tellement de celle de Raphaël, qu'on le « prendroit, dit-il,.... pour un disciple de ce peintre tout divin. »

1. *Etudes italiennes*, Janvier 1919.



FIG. 2. — NICOLAS POUSSIN.

Croquis d'après des figures de la colonne Trajane.

Suit une comparaison entre « ces deux grands hommes » chez lesquels il reconnaît le même goût de l'antique « que tous deux « ont pris pour modèle », la même idée du beau, la même simplicité et la même noblesse dans l'arrangement des draperies, les mêmes soins pour se rendre habiles. « Il semble, ajoute Ma« riette, que la mort en enlevant Raphaël et M. Le Sueur pres« que au même âge et dans le temps qu'ils commençoient à « peine à paroître dans le monde, ait voulu rendre complet le « parallèle que nous avons ébauché. »

Il est de fait qu'aucun artiste français n'est plus romain que ce peintre qui, sans avoir vu l'Italie, n'en est pas moins profondément imprégné de l'antique et de Raphaël. Les figures des Loges et des Chambres du Vatican, qu'il n'a pu connaître que par des copies ou des estampes, sont ses modèles préférés. Parmi les nombreux dessins de sa main, que possède la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, un *Père éternel planant* (pour la *Présentation au Temple* du Musée de Marseille) est une réminiscence de celui des Loges ; un jeune homme vu de profil (pour le *Saint Gervais* du Louvre) semble descendre en droite ligne de l'*Ecole d'Athènes* ; et l'on en pourrait dire autant d'un personnage portant une pile de livres (pour le *Saint Paul à Ephèse* du même musée.) Aucune de ces figures n'est copiée sur celles de Raphaël ; mais toutes en dépendent étroitement. Des études pour les *Muses* de l'hôtel Lambert (tableaux aujourd'hui au Louvre) qui, à un moindre degré, laissent entrevoir la même source d'inspiration, sont marquées d'un caractère plus personnel et expriment d'ailleurs bien le goût de leur époque pour le style noble et modéré.

Tout en reconnaissant les qualités solides et charmantes de Le Sueur, l'harmonie de ses compositions, la probité de ses études, il faut convenir que les louanges dont l'a comblé Mariette sont empreintes de quelque exagération. Les dessins de Le Sueur manquent de spontanéité. Par son souci constant de la noblesse des attitudes, par les soins qu'il donne au travail de la pierre noire et de la craie, par la façon dont il emploie l'une et l'autre, il se rapproche de la plupart des maîtres de l'Académie Royale, sur lesquels il semble avoir exercé une action profonde, et appa-

raît comme le précurseur d'une période brillante dont il n'a fait qu'entrevoir le début.

Le Sueur, mort en 1655, à trente-huit ans, n'a pu exercer directement sur les destinées de l'Académie qu'une influence d'assez courte durée. Celle de Le Brun, au contraire, a été longtemps prépondérante. Ses dessins, en raison de l'importance de sa personnalité, présentent un grand intérêt. L'Ecole des Beaux-Arts en possède deux bien caractéristiques, deux études de femmes nues, l'une crayonnée à la sanguine avec un vif sentiment de réalisme, l'autre plus conventionnelle, rigidement cernée d'un trait de pierre noire épais et volontaire. Le premier dessin, qui est assez inattendu et rapprocherait Le Brun des peintres de la fin du xviie siècle, fait entrevoir le portraitiste qu'il aurait pu être, qu'il fut en de rares moments. Le second montre une de ces figures décoratives inspirées de l'antique et de Raphaël, telles qu'on en peut voir de nombreux exemples dans les peintures de Versailles. « Si Monsieur Le Brun avoit mis plus d'âme et de finesse dans « ses Desseins, dit Mariette, s'il les eût assaisonnés de ce sel « qui rend si piquans ceux des grands maîtres d'Italie, certai- « nement il n'y auroit guère de plus beaux Desseins que les « siens. » Reconnaissons du moins en eux une force, une maîtrise qui les place fort au-dessus des froides et sèches académies d'Errard, comme des lourdes études de Sébastien Bourdon, au-dessus même des dessins de Le Sueur, bien qu'ils n'en aient pas toujours la grâce. Ils sont bien tels qu'on les pouvait attendre du maître de qui l'énergique volonté donna à l'art français moderne un si grand et si magnifique essor.



Les deux études de Le Brun dont il vient d'être parlé font partie d'un volumineux recueil de dessins académiques hérité par l'Ecole des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Peinture. Exécutés, pour le plus grand nombre, par les professeurs de l'Académie et en vue de l'enseignement des élèves, ces dessins suffiraient, en l'absence de tout autre document, à nous faire connaître la doctrine esthétique et la méthode pédagogique de l'Académie,

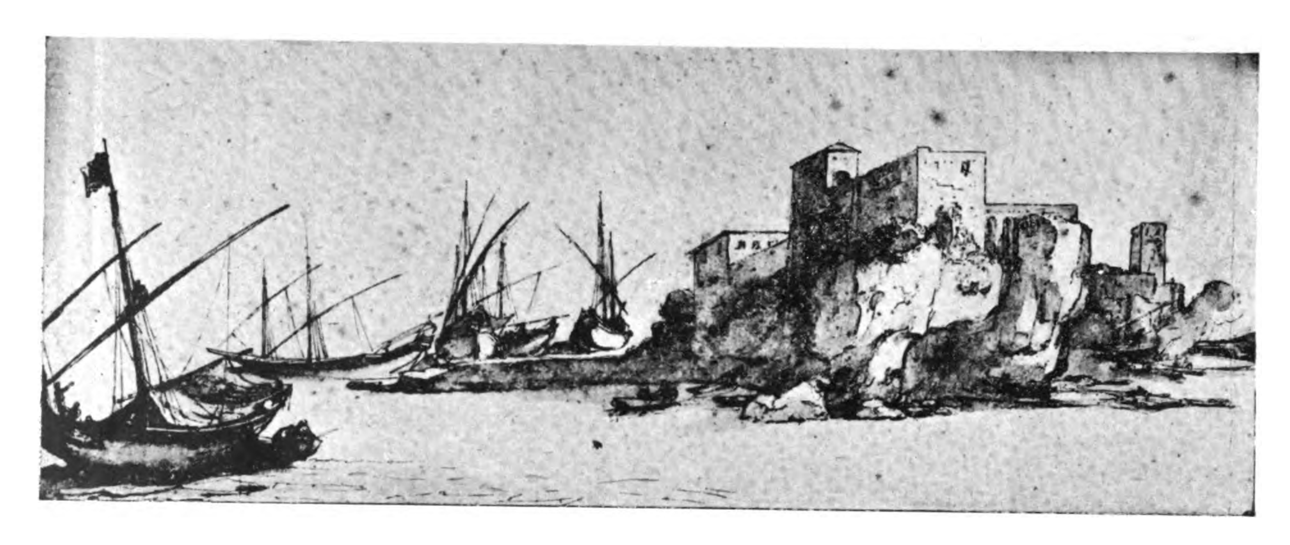


FIG. 3. — CLAUDE LORRAIN.

Vue d'un port italien.

dont ils nous permettent de suivre l'évolution à travers le XVIIe et le XVIIIe siècles. Cette doctrine et cette méthode ont été, de nos jours, généralement blâmées. Et il faut convenir que les académies laissées par les professeurs du XVIIe siècle, justifient assez les critiques dont elles ont été l'objet, que le dessin en est trop souvent médiocre, et que trop souvent cette médiocrité s'aggrave d'une fâcheuse propension à la pompe et à l'emphase. Aux modèles nus on s'efforce de donner des attitudes conformes à celles de statues antiques. Les uns sont dotés des attributs des dieux ou des héros, d'autres représentent des lutteurs dont les gestes violents s'immobilisent en d'inintelligibles attitudes. En général ces figures sont dépourvues du caractère essentiel de l'antique, la simplicité.

C'est que l'Académie, à ses débuts, s'occupa plutôt de mesurer les antiques que de les regarder et de les comprendre. Auprès de l'étude de la nature, elle imposait aux élèves moins l'étude de la sculpture antique que celle du canon antique, se contentant de mettre entre leurs mains des « planches de démonstration » destinées à leur permettre de corriger, suivant la mesure des statues romaines, les proportions des figures qu'ils dessinaient d'après le modèle. Ainsi l'Académie, par une regrettable tendance à se contenter de formules et de chiffres, s'écartait de la véritable doctrine de Poussin. Nous avons vu ce dernier (bien qu'il eût pris soin, lui aussi, de mesurer les statues) assez peu soucieux d'observer les canons, et, d'ailleurs, ne se servant des antiques que pour créer de la vie. On peut reprocher aux « académistes » du XVIe siècle d'avoir pratiqué une méthode inverse et de ne s'être servi des êtres vivants que pour les muer en statues, de la vie que pour créer de l'inertie. Le Brun en répandant avec le culte de l'antiquité la religion de Poussin, l'a quelque peu déformée. Sans doute il eût été impossible d'éviter complètement une pareille déformation, dès lors qu'il s'agissait d'adapter cette religion aux hommes et aux circonstances, de la vulgariser. Mais on est en droit d'être surpris que l'Académie n'ait pas su, pendant ses premières années, tirer de l'art antique une plus grande leçon.

*
**

En 1665 se place un événement qui eut dans l'histoire de l'Académie une certaine importance : le Bernin vint lui rendre visite.

Les registres de l'Académie relatent le fait de façon assez laconique, et se contentent de noter que le Bernin « confirma par « ses advis les sentimens de la Compagnie touchant l'éducation « des Eslèves, assavoir qu'avant d'estudier d'après nature, il « faut leur remplire l'esprit des belles idées de l'antique »[1]. Mais le Journal de Chantelou est plus explicite. Il rapporte que le cavalier avait été d'abord au lieu où l'on dessinait d'après les modèles, puis dans la salle où se faisait la conférence académique. « S'étant tenu debout au milieu de la salle, en« vironné de tous ceux de l'Académie, il a dit que son sen« timent était que l'on eût dans l'Académie des plâtres de toutes « les belles statues, bas reliefs et bustes antiques pour l'instruc« tion des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières « antiques afin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui « leur sert après toute leur vie ; que c'est les perdre que de les « mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle « presque toujours est faible et mesquine, pour ce que leur ima« gination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais « produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve « point dans le naturel, que ceux qui s'en servent doivent être « déjà fort habiles pour en reconnaître les défauts et les corri« ger, ce que les jeunes gens qui n'ont point de fond ne sont pas « capables de faire ». Un autre conseil donné par le Bernin aux peintres dut bien surprendre et même scandaliser l'Académie : il les engagea à étudier les maîtres qui avaient eu « une grande « manière de peindre, comme le Giorgion, le Pordenon, le Titien, « Paul Véronèse, plûtôt que Raphaël, quoique le plus régulier de tous[2] ». Ce conseil ne pouvait être compris de l'Académie à l'époque où il lui fut donné : les peintres français devaient s'y conformer plus tard.

1. *Procès verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, publiés par A. de Montaiglon I, p. 290.
2. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, publié par L. Lasanne Paris, 1885. p. 134 et 135.

FIG. 4. — EUSTACHE LE SUEUR.

Le Père Eternel.

Pour ce qui est des autres avis du Bernin, jusqu'à quel point en fut-il tenu compte ? Il ne semble pas qu'ils aient modifié les sentiments de l'Académie sur l'étude du modèle vivant. Mais ils eurent pour résultat heureux de soustraire l'antique au domaine de l'abstraction pour en faire une réalité. Sans doute l'Académie ne renonça pas entièrement et du premier coup à ses anciens errements. Mais elle s'occupa aussitôt de faire venir des moulages des plus belles statues de Rome. Et nous verrons que, malgré l'imperfection des moyens mis en œuvre, le but poursuivi par Le Brun, de donner aux artistes une formation solide basée sur l'étude de la nature et de l'antique fut, en fin de compte, pleinement atteint.

*
**

D'ailleurs, si le recueil de l'Ecole des Beaux-Arts nous a fait apercevoir les points faibles de la méthode académique, il s'en faut cependant que tout soit à critiquer dans ces dessins parmi lesquels il en est de fort remarquables. Les plus intéressants, tracés à la sanguine ou à la pierre noire, avec des rehauts de craie, sur du papier bistre, affectent l'aspect de bas-reliefs, un peu à la façon des clairs obscurs de Polydore de Caravage, et offrent des compositions bien faites pour entrer dans la décoration des surfaces architectoniques au plan desquelles elles s'adaptent sans les trouer, sans accrocher les regards par de trop vives saillies.

Louis de Boullongne le père, Samuel Bernard, de Sève le jeune, Michelin, François de Troy, Michel Dorigny, tous nourris d'art antique et d'art italien, ont eu parfois dans des ouvrages de ce genre d'heureuses inspirations. Leurs figures aux formes pures, leurs compositions équilibrées sont bien représentatives du style Louis XIV à son apogée.

Mais l'artiste qui exprime le mieux le goût de cette époque est Noël Coypel, dont le crayon, accentuant le caractère décoratif du dessin académique, lui donne son véritable sens. Dans une figure d'homme accompagnée de rinceaux de feuillage et soutenant une guirlande de lauriers dont les festons s'accrochent d'autre part au cadre d'un médaillon, l'on reconnaît l'adaptation d'un thème familier aux artistes italiens et traité notam-

ment par Annibal Carrache au palais Farnèse. Quelques années plus tard, Le Brun reproduira presque exactement cette figure au plafond de la Galerie des Glaces.

A l'époque où s'achève Versailles, les principes académiques de Le Brun sont vivement attaqués et déjà perdent de leur faveur première. Mais un point demeure acquis : l'Académie Royale de Peinture a discipliné les forces vives de l'art français en imposant à tous les proportions harmonieuses de l'antique. Elle a donné naissance à des œuvres admirables dont l'ensemble décoratif de Versailles est demeuré le type le plus parfait. La leçon de Rome et de Poussin a donc porté ses fruits. C'est à de tels résultats que nous devons juger le rôle joué par l'Académie Royale sous le règne de Le Brun, sans nous laisser rebuter par un dogmatisme et par un parti-pris d'abstraction que sans doute nous avons quelque peine à comprendre aujourd'hui. Une vue équitable nous amène à reconnaître que nous devons à l'Académie, et, par delà l'Académie, à l'influence romaine, la formation d'un style sans lequel notre art français se trouverait amoindri d'une façon que nous avons peine à imaginer, et que Rome et l'Académie ont certainement contribué pour une bonne part à la formation même du goût français.



Entre 1670 et 1680, les membres de l'Académie sont divisés par la querelle du dessin et de la couleur [1], qui met aux prises les partisans de l'art romain, sous le nom de poussinistes, et ceux de l'art flamand, dénommés rubénistes.

Quelle fut la répercussion de cette querelle sur l'enseignement académique ? Si l'on interroge là-dessus le recueil des dessins des professeurs, on reconnaît dans un grand nombre d'entre eux l'influence de Rubens, se manifestant par un goût de réalisme, par des recherches de lumière et de couleur, enfin par la souplesse et la cursivité du trait qui se fait sensible et spirituel.

1. V. à ce sujet P. Marcel : *Histoire de la peinture française au début du XVIIIe siècle* (Paris s. d. in 4°) et A. Fontaine : *Conférences inédites...* (Paris s. d. in 8°).

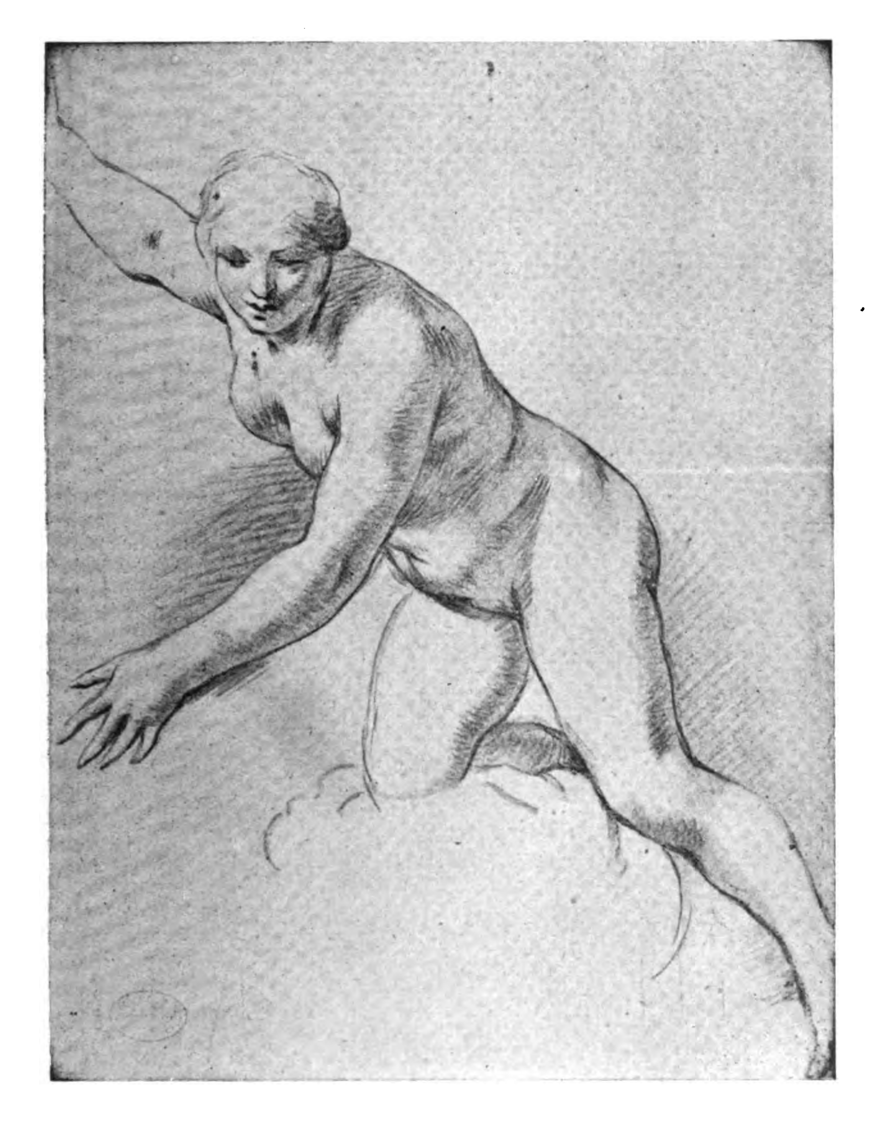


FIG. 5. — CHARLES LE BRUN.

Étude de femme nue.

Quelques professeurs résistent au mouvement : Colombel reste obstinément attaché à la tradition; Blanchard, rubéniste acharné en ses discours, demeure lui aussi longtemps traditionnaliste dans son enseignement qu'il transforme, d'ailleurs assez malheureusement, vers la fin de sa carrière. D'autres, comme Paillet, Verdier lui-même, finissent par suivre le même exemple. Noël Coypel, jusque-là de tendances classiques, incline lui aussi à plus de réalisme, dans des dessins excellents. Mais c'est chez Charles de la Fosse, nommé professeur adjoint en 1673, que l'on note le mieux les premiers symptômes de la révolution qui va transformer le dessin. Il a vécu longtemps à Venise et sa peinture s'est ressentie de l'influence de Titien et de Véronèse, mais son dessin est tout flamand. De même celui de Largillierre dans ses académies puissamment réalistes et lumineuses, et celui d'Hyacinthe Rigaud dans ses portraits d'une sincérité un peu sèche.

Cependant l'art italien ne perd pas son action. Le Bernin conserve une influence permanente sur les élèves de Rome, dont il corrige régulièrement les ouvrages; Roger de Piles, qui a une grande part dans la transformation du goût à la fin du XVIIe siècle, conseille aux peintres l'étude des antiques. « Néanmoins, il faut, ajoute-t-il, que (l'artiste) regarde l'antique « comme un livre qu'on a traduit dans une autre langue, dans « laquelle il suffit bien de rapporter le sens et l'esprit, sans « s'attacher servilement aux paroles de l'original[1] ». Il engage aussi les peintres à copier les dessins et les estampes de Titien et de Carrache[2]. On trouve un conseil semblable sous la plume de Jean-Baptiste Corneille, qui estime que, pour apprendre à bien manier la plume, on ne saurait mieux faire que de prendre pour modèles les estampes des Carrache[3]. D'ailleurs, les maîtres bolonais restent fort à la mode. On voit, au musée du Louvre, un grand nombre de dessins de Michel Corneille le fils, reproduisant des compositions mythologiques d'Annibal[4]. Les académies des frères Corneille, conservées à l'Ecole des Beaux-Arts montrent

1. *Abrégé de la vie des peintres*. 2e éd. Paris, 1715, p. 26-27.
2. *Cours de Peinture*. Paris 1708, p. 240-241.
3. *Les premiers Eléments de la peinture pratique*. Paris, 1684. p. 11.
4. Inv. Guiffrey et Marcel, n° 2320 et suiv.

ceux-ci partagés entre l'influence des Flandres et celle de Bologne.

Avec Antoine Coypel, la révolution est terminée. Il semble que son art soit l'aboutissement de toutes les recherches antérieures, en même temps que la source d'un art nouveau. Sous son crayon, les formes s'assouplissent, les figures palpitent et s'embellissent de grâces inconnues. les visages s'animent, les draperies s'agitent et semblent participer du mouvement qui entraîne l'ensemble de la composition.

Nous sommes exactement renseignés sur la formation d'Antoine Coypel, par son fils Charles, qui à écrit sa biographie. A Rome, où il vint très jeune avec Noël Coypel son père, nommé directeur de l'Académie de France, ses débuts furent encouragés par le Bernin qui « conçut pour lui une forte amitié présageant « ce qu'il serait un jour. » L'antique, Raphaël, Michel-Ange, Annibal Carrache furent alors ses premiers guides. Puis il étudia à Parme les peintures du Corrège, à Venise celles de Titien et de Paul Véronèse, à Paris enfin celles de Rubens.

Ses ouvrages se ressentent de cette double influence italienne et flamande. A Rubens et à Van Dyck, il doit la technique de son dessin, son entente des volumes, son goût de la couleur et de la lumière. Il se rapproche de Charles de la Fosse son maître par la façon dont il manie les trois crayons, de Largillierre par celle dont il utilise la craie pour éclairer largement les figures. A Titien et bien plus encore au Corrège et au Bernin il emprunte la grâce et l'élégance caractéristiques non seulement de son art, mais de celui du XVIII[e] siècle tout entier. La stylisation qu'il impose aux figures dont il assouplit les formes en onduleuses arabesques révèle chez lui des préoccupations analogues à celles du Bernin. Remarquons en passant que ce sont des tendances semblables qui, dans le domaine de l'ornement, vont transformer le style Louis XIV en style rocaille.

L'admiration pour Rubens professée à la fois par le sculpteur italien et par le peintre français ne suffit point à expliquer l'allure berninesque de certaines des figures destinées à l'Olympe anachronique et charmant dont Coypel décora la voûte de la galerie du Palais-Royal. Une *étude de Fleuve*, évidemment inspirée par une des statues de la place Navone, montre comment



FIG. 6. — ANTOINE COYPEL.

Un Fleuve.

un disciple français de Rubens a pu interpréter et transformer une figure du Bernin. *Deux esclaves enchaînés* évoquent, par delà ces deux maîtres, le souvenir de Michel-Ange.

La souplesse, la grâce, la fantaisie, le mouvement des figures de Coypel ne sont pas sans une pointe d'exagération qui, après avoir plu dans sa nouveauté, fut plus tard sévèrement blâmée par les partisans de l'école classique.

Or il est remarquable que les défauts dont on lui a fait grief se trouvent être exactement ceux dont on a cru pouvoir accuser le Bernin.

On a reproché à ce dernier son « expression » outrée, son « affectation » (Cicognara)[1], sa manière « théâtrale et contrastée » (Charles Blanc)[2], « sa fausse vie dramatique », sa « recherche du mouvement violent », son parti pris de traiter les draperies « par masses » et non de façon « vraiment plastique » (Burckhardt)[3].

Charles Blanc, qui a entrevu, pour la déplorer, l'influence du maître italien sur le peintre français ne reproche pas autre chose à Coypel quand il reprend chez lui « le théâtral des gestes, l'afféterie, l'exagération des caractères, le maniérisme des figures, le goût des draperies, jetées et volantes. »

L'appréciation de Joshua Reynolds sur Antoine Coypel est moins sévère, bien qu'elle comporte les réserves que l'on en pouvait attendre. Il lui reproche son « manque de simplicité », mais lui concède du bon sens, du jugement, de l'esprit et de la vigueur. Et il ajoute : « L'affectation que les modernes ont prise « pour de la grâce et qu'on trouve dans ses ouvrages... ne diffère « chez lui que fort peu de la grâce plus simple et plus pure qui « caractérise les productions du Corrège et du Parmesan[4] ».

Un excellent exemple de cette grâce corrégienne, si bien remarquée par le peintre anglais, nous est donné par un charmant dessin de Coypel, une *Vénus sur les eaux*, qui est la première pensée d'un petit tableau commandé au peintre par Mon-

1. *Storia della Scultura italiana*, Prato 1824 (t. VI, p. 117). Cité par M. Reymond (Le Bernin, p. 6).
2. *Histoire des Peintres*, t. II. (A. Coypel).
3. *Cicerone*.
4. Reynolds, *Discours*. Paris, 1787. T. Ier p. 245-246.

sieur frère du Roi, à la fin du XVIIe siècle[1]. Tous les caractères essentiels des ouvrages de l'artiste français s'y trouvent réunis : technique essentiellement flamande, liberté et facilité du crayon, composition italienne sur un thème de mythologie marine renouvelé des innombrables Galathée de Raphaël, Carrache, Carlo Maratta etc. ; enfin volupté corrégienne, à laquelle se joignent l'esprit, l'humour, qui seront la part du XVIIIe siècle (voir, par exemple l'amour qui pique une tête dans la mer et celui qui par derrière lui donne une bourrade).

*
**

Le Bernin, le Corrège, continueront pendant de longues années à être, avec Titien, Rubens et Van Dyck, les guides des artistes français.

Le Bernin, que nous avons vu intervenir en 1665 dans l'enseignement académique pour le rapprocher de l'idéal antique et tenter de l'amener en même temps dans la voie tracée par les grands Vénitiens, puis exercer son influence sur les élèves de l'Académie de France à Rome et sur Antoine Coypel, aura, en fin de compte une large part dans le développement et l'affranchissement de notre art. On sait ce que lui devront nos sculpteurs, Puget, son continuateur direct, Théodon de qui certains dessins conservés à l'Ecole des Beaux-Arts semblent être du Bernin un peu boursouflé, Bouchardon enfin qui l'a si souvent pris pour modèle[2].

L'influence du Bernin n'agira guère moins sur Boucher et son école. Que l'on considère la souplesse nerveuse des académies d'hommes de Boucher et la grâce de ses nus féminins. Nous retrouverons un peu du Bernin également dans les dessins de Fragonard.

Plus persistante encore sera l'influence du Corrège. Le type féminin de Moreau le jeune et des illustrateurs de la fin du

1. Tableau gravé par Cars. V. P. Marcel, *La Peinture française au début du XVIIIe siècle*, p. 123, 191, 203.
2. V. M. Reymond, Le Bernin, Paris d. d. p. 180.

XVIII[e] siècle sera corrégien autant et de la même manière que la *Vénus* de Coypel. Corrégiennes aussi, avec un peu d'affectation, les figures dessinées de Greuze. Et n'est-ce pas le Corrège lui-même qui, un peu plus tard, renaîtra en Prud'hon, juste au moment où David fera de nouveau plier l'art français sous la discipline romaine ?

P. LAVALLÉE.

Un interprète des classiques italiens : Francisque Reynard

Un livre nous manque, dont *L'Hellénisme en France* d'Egger a fourni le modèle, et que devrait bien écrire quelqu'un de nos « comparatistes » : c'est une histoire générale de la culture italienne dans notre pays. Les recherches d'Em. Picot sur les *Français italianisants au XVI*e *siècle* en ont donné tout juste assez pour inspirer le désir et faire sentir l'utilité d'une œuvre plus vaste [1]. A défaut de ces ensembles, quel intérêt n'offriraient pas de bonnes monographies d'un Ginguené ou d'un Fauriel ! Il n'est pas jusqu'à de plus humbles « intermédiaires » qui ne pussent donner lieu à suggestives études.

On méconnaît trop le rôle, dans les échanges intellectuels aux XVIIIe et XIXe siècles, d'innombrables et obscurs vulgarisateurs qui ont travaillé pour le public curieux des choses de l'étranger. Les initiateurs du cosmopolitisme littéraire n'ont point été seulement quelques écrivains célèbres, un Musset, par exemple, popularisant en France Byron ou Leopardi, mais, en dehors des purs érudits ou des grands critiques, tous les grammairiens, traducteurs, voyageurs, polygraphes... De la « culture » dont nous voyons s'épanouir çà et là la floraison, ils représentent

1. Citons, parmi les « contributions » récentes : M. Serre : *La cultura italiana in Lione* (*Nuova Antologia*, 16 nov. 1919) ; et M. Mignon : *Les Affinités intellectuelles de l'Italie et de la France* (Paris, Hachette éd., 1923), *passim*.

comme les sédiments profonds ou les courants souterrains. Comment nos pères ont-ils connu la langue et les lettres italiennes? Non pas seulement, certes, par les travaux de ceux qui, de tout temps, ont tenu les formes de la pensée et de l'art pour matière à gloses, destinée expressément à être distillée en dissertations, mémoires, thèses et bibliographies; mais grâce à l'effort bénévole de guides intelligents, s'adressant à un public lettré qui savait, lui aussi, aimer pour elles-mêmes les œuvres de l'esprit.

Il serait donc curieux d'inventorier systématiquement cette copieuse production, d'estimer la valeur et, surtout, de préciser la diffusion de tant de petits livres d'autrefois. Il n'est pas jusqu'à leurs titres dont le parfum n'évoque, souvent, toute l'ambiance intellectuelle d'une époque [1].

Nous nous proposons d'étudier ici un type curieux de ces travailleurs, aujourd'hui à peu près oubliés, qui ont activement contribué à répandre dans notre pays la connaissance et le goût des maîtres de la littérature italienne.

1. Témoins *le Maître Italien*, « ou la Grammaire de Veneroni, augmentée de plusieurs règles très nécessaires, et corrigée selon l'Orthographe moderne et la plus pure de l'Académie della Crusca ; avec un dictionnaire pour les deux langues, le tout revu et corrigé par Charles Placardi, membre de la dite Académie; à Basle, chez Jean Rodolf Tourneisen, MDCCLII »; — les *Œuvres amoureuses de Pétrarque* « traduites en François avec l'Italien à côté par le Sieur Placide Catanusi, Docteur et Professeur en Droit, et Avocat en Parlement; à Paris, chez la Veuve de J. Charpentier, dans la grand'Salle du Palais, au sixième Pilier, à la Couronne d'Or, MDCCVII, avec Permission » ; — les *Leçons hebdomadaires de la langue italienne à l'usage des Dames*, « suivies de deux Vocabulaire; d'un Recueil des synonimes français de l'abbé Girard appliqués à cette Langue ; d'un Discours sur les Lettres Familières... ; dédiées aux Dames Françaises, par M. l'abbé Bencirechi, Toscan, de l'Académie des Apatistes de Florence, de celle des Arcades de Rome, et Professeur de Langue Italienne ; à Paris, chez: la Veuve Ravenel, Libraire, Cloitre Saint-Germain l'Auxerrois; Fetil, Libraire, rue des Cordeliers — MDCCLXII — avec Approbation et privilège » ; — la *Scelta di alcune Commedie del Goldoni, per uso de' Dilettanti della lingua italiana*; Parigi, presso Luigi Fayolle, librajo, Nel gran Cortile del Palazzo-Reale, 1824; — les *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, « guide raisonné et complet du voyageur et de l'artiste, 2e édition, par M. Valéry, bibliothécaire du roi, etc.. Paris, Aimé André et Baudry, MDCCCXXXVIII » ; — le *Traité de la Prosodie de la langue italienne*, « basé sur l'analyse étymologique des mots, par Edouard Kurzweil, Ancien Officier de l'armée polonaise, Professeur de langue allemande à l'Ecole Impériale spéciale militaire de Saint-Cyr, Paris, Librairie étrangère de Stassin et Xavier, rue de la Banque, 22, 1862 » ; — la *Grammaire italienne* « analytique et raisonnée, par G. Robello, ouvrage adopté par l'Université; Paris, Baudry, Librairie européenne, 1839 »; etc., etc...

*
**

Francisque Reynard naquit, le 13 février 1832, à Clermont-Ferrand, d'un père lui-même clermontois. Il y commença au Lycée Blaise Pascal[1] des études qu'il devait achever au Lycée[1] de Toulouse. Jeune homme, il suivit les cours de la Faculté de Droit d'Aix. Entré dans l'administration des télégraphes, il est à ce titre, attaché à l'armée d'Italie (1859). La campagne finie, il s'attarde quelque peu dans le pays dont le charme l'a conquis, et dont il étudie la langue au cours d'un séjour de plusieurs mois à Milan. Il se crée au-delà des Alpes de nombreuses et fidèles amitiés. En 1865, il est secrétaire particulier d'Alessandro Bixio et — les télégraphes définitivement abandonnés — fait ses premières armes de journaliste. Il revient à Clermont-Ferrand comme rédacteur en chef du *Moniteur du Puy-de-Dôme* (1866-1872); puis exerce les mêmes fonctions au *Progrès de la Somme*, d'Amiens; au *Mémorial des Vosges* (journal des Ferry), d'Epinal, où il fait échouer, sous l'Ordre Moral, la fameuse candidature Buffet; à la *République du Doubs-Union républicaine* (journal de Jules Grévy), de Besançon. En 1880, il quitte le journalisme pour entrer dans l'administration, d'abord comme chef-adjoint du cabinet d'Albert Grévy, gouverneur général de l'Algérie; puis comme sous-préfet de Bougie, de Bône, de Saint-Girons, de Saint-Yrieix, de Wassy; et enfin (1893) comme inspecteur de l'Assistance publique attaché au Gouvernement Général, à Alger. C'est là qu'il est atteint par l'âge de la retraite (février 1901). Il se retire alors dans sa ville natale, et de nouveau collabore au *Moniteur du Puy-de-Dôme*, auquel il donne de nombreux articles politiques et littéraires, tant sous sa signature que sous le pseudonyme « L'Ermite des Portes d'Argent[2] ». Il meurt à Saint-Germain-Lembron (Puy-de-Dôme), le 24 octobre 1918.

Comme publiciste, Francisque Reynard a, en outre, collaboré au *Télégraphe*, à *La Gironde* (Bordeaux), au *Temps*, et au *Jour-*

1. Alors « Collège royal ».
2. Du nom d'un terroir aux portes de Clermont.

nal de la Jeunesse. En dehors de ses travaux sur la littérature italienne, il a écrit, en divers périodiques, des poésies légères dans le goût de Béranger ; et fait paraître un ouvrage d'histoire locale : *Les Ephémérides d'Auvergne* (Clermont-Ferrand, Morand éd., 1870).

*
**

Les titres littéraires les plus sérieux de F. Reynard sont assurément constitués par son œuvre abondante de traducteur et de commentateur, dont voici l'inventaire :

1) Dante — *La Divine Comédie*, 2 vol., collection elzévirienne, Alphonse Lemerre, 1878.

2) Boccace — *Le Décaméron*, 2 vol., in-18, Charpentier, 1879. Réimpression illustrée, in-folio, 1884. Nombreuses autres éditions, dont deux de luxe : l'une à la Librairie Launette, 1890, 3 vol., grand in-4°, gravures de Jacques Wagrez ; l'autre chez Taillandier, en 1905. Cette dernière « lui causa quelques ennuis et, par suite d'un malentendu, ne porte pas le nom du traducteur ». (Article sur F. Reynard par son frère Joachim Reynard, *Le Moniteur du Puy-de-Dôme*, 4 août 1919).

3) L'Arioste — *Roland furieux* [1], 4 vol., collection elzévirienne, Alphonse Lemerre, 1880.

4) Pétrarque [2] — *Rimes* (*Canzoniere et Trionfi*), Charpentier, 1883.

5) Silvio Pellico — *Mes Prisons*, Jouaust, 1887.

6) Salvatore Farina — *Mon Fils*, paru en feuilleton dans *Le Temps*, 1887, puis en volume chez Charpentier.

7) Salvatore Farina — *Les Cheveux blonds*, (traduction inédite).

1. Egalement traduit par un autre Auvergnat italianisant, Hector Lacoche (ami de l'historien Francisque Mège, du poète et critique Emmanuel Des Essarts) : *Ludovic Arioste* : *Roland furieux, poème héroïque et fantaisiste traduit en vers français...* 2 vol., Clermont-Ferrand, Imp. Moderne A. Dumont — Roux et Viarengo, Roma-Torino ; Boyveau et Chevillet, Paris, s. d. — On doit aussi à H. Lacoche une traduction en vers des *Odes Barbares* de Giosuè Carducci.

2. Un des écrivains italiens le plus anciennement et le plus fréquemment traduits en français, notamment à Lyon au XVIe siècle (Cf. H. Chamard, *Les Origines de la Poésie française de la Renaissance* — Paris, E. De Boccard éd., 1920 — pp. 235-238).

8) Manzoni — *Les Fiancés*, (traduction inédite; le manuscrit porte, comme date : « 1887-1888 »).

C'est par erreur que M. Joachim Reynard, dans l'article déjà cité, parle d'une traduction du Tasse. Elle est restée à l'état de projet, ainsi que celles de Machiavel, de Goldoni et de Foscolo qui eussent achevé le vaste programme annoncé par Francisque Reynard en mars 1879, à la fin de la *Préface* de sa version du *Décaméron*.

*
**

Que valent ces œuvres ? Et, d'abord, quels étaient les principes de Reynard en matière de traduction ?

Il a pris soin de les exposer dans la *Préface* même que nous venons de citer :

« J'ai cru qu'il serait intéressant de présenter aux lecteurs français l'auteur du *Décaméron* sous son véritable aspect... Le public... veut connaître les chefs-d'œuvre étrangers tels qu'ils sont; il veut savoir *ce que l'auteur a dit, tout ce qu'il a dit, rien que ce qu'il a dit, comme il l'a dit*. C'est à cette formule que doit dorénavant se conformer tout traducteur qui a le sentiment de sa responsabilité, et c'est ce que je me suis efforcé de faire...

... Boccace est un des écrivains les plus difficiles à traduire ; non pas que chez lui le sens soit obscur, mais la contexture même de sa phrase en rend la traduction — j'entends la traduction exacte, la seule que j'admette, — pleine de difficultés. Dans son admiration exclusive des anciens, Boccace a pris pour modèle Cicéron et sa longue période académique, dans laquelle les incidentes se greffent sur les incidentes, poursuivant l'idée jusqu'au bout et ne la laissant que lorsqu'elle est épuisée, comme le souffle ou l'attention de celui qui lit... On conçoit donc qu'il est parfois très difficile de rendre en français, instrument rigide par excellence, ce qu'un auteur italien a écrit avec toute la latitude que lui laisse le peu de sévérité de la langue italienne. Cette difficulté est plus spéciale à Boccace. Je sais bien qu'il y a un moyen commode de l'éluder, et que ce moyen, mes prédécesseurs ne se sont point fait faute de l'employer : c'est de couper les phrases... Mais, à ce jeu, on change notablement la physionomie de l'original, et c'est ce que je ne puis admettre ».

F. Reynard, passant la revue de ses prédécesseurs, cite Le Maçon, dont il vante l'exactitude [1]; puis Sabatier de Castres,

1. Opinion partagée par le regretté Mario Schiff : « Son effort tend à ne dire en français ni plus ni moins que Boccace n'a dit en sa langue » (Préface des *Contes choisis* du *Décaméron*, édition du VIe centenaire de Boccace, Paris, Payot,

dont la traduction « est une véritable tromperie », et auquel il reproche âprement d'avoir supprimé « les réflexions ingénieuses et plaisantes, d'un ordre parfois très élevé, et toujours très intéressantes, que Boccace place dans la bouche du personnage qui raconte [1] ».

Ces critiques nous attestent à nouveau l'idéal d'exactitude qui était celui de Reynard. Il pousse parfois ses principes un peu loin. C'est ainsi qu'ayant à rendre la *canzone* de Pétrarque *Mai non vo' più cantar...*, il écrit en note :

« Cette *canzone*, quel qu'en soit le motif, a été faite de façon à n'être comprise de personne... J'ai dû en donner ici la traduction, *me bornant à suivre littéralement le texte, sans chercher à lui attribuer un sens*, ni même à compléter, au point de vue grammatical, bon nombre de phrases inachevées [2] ».

Toutefois Reynard, si légitimement épris qu'il se montre de fidélité scrupuleuse à l'original, ne considère point que la platitude du style en soit le corollaire obligatoire. A cet égard, un passage de la *Préface* de sa traduction du *Roland furieux* est à retenir :

« Voltaire disait : « Je n'ai jamais pu lire un chant de ce poème dans nos traductions [3] ». Si Voltaire vivait encore, il tiendrait certainement le même langage. Les traductions de *Roland* faites après lui ne valent guère mieux que celles qui existaient de son temps. Si les dernières ont été parfois un peu plus scrupuleuses sous le rapport de l'exactitude, elles sont toutes d'un terre-à-terre désespérant. Aucune n'a cherché à rendre le coloris étincelant, la naïveté savante, l'enjouement, le brio qu'Arioste a répan-

1913, p. XII); mais qui n'est pas celle d'An. France, dans un article (*Le Globe*, 16 octobre 1879) sur lequel nous aurons à revenir : « *Il me semble pourtant que Le Maçon traduisait un peu comme Amyot, c'est-à-dire avec beaucoup d'invention.* Mais il savait l'italien mieux que le grand Amyot ne savait le grec, et les lecteurs (ils sont nombreux) qui suivent sans effort le joli langage français du temps des premiers Valois ne peuvent mieux faire que de chercher Boccace dans la prose du secrétaire de Marguerite ».

1. Sabatier de Castres déclare, dans une note en tête de la première journée, qu'il a cru devoir « ôter, au commencement de chaque nouvelle, les réflexions de chacun des auditeurs, afin de rendre le récit plus vif et plus agréable ». Le Sage en a fait autant en traduisant de l'espagnol le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Il s'en justifie ingénieusement dans une *Préface* trop peu connue.

2. Moschetti, dans son édition classique du *Canzoniere* (Milano, Vallardi, 1908), observe plus justement : « Bisogna... riconoscere che tale oscurità è assai minore di quanto a primo aspetto possa parere ».

3. *Dictionnaire philosophique*, article *Epopée*.

dus à pleines mains sur son œuvre. A les lire, on sent la même impression que ferait éprouver la vue d'un papillon dont les ailes, prises entre les doigts d'un rustre, y auraient laissé leurs couleurs ».

Reynard, certes, procède autrement. Littérateur curieux des recherches de forme, il sait se créer un style personnel, où l'on sent, sous un français généralement pur, le relief même de la phrase italienne et, le cas échéant, jusqu'à son archaïque saveur. Aussi les meilleurs juges ont-ils rendu hommage à cet heureux effort. Leconte de Lisle, au cours d'une causerie dans la boutique de Lemerre, devant un cénacle d'habitués, daigna déclarer qu'il tenait la traduction de la *Divine Comédie* dûe à Reynard pour plus littérale et plus fidèle que celle de Lamennais. Anatole France — si mesuré, d'habitude, en ses éloges — dans un compte-rendu (*Le Globe*, 16 octobre 1879) de la nouvelle version du *Décaméron*, écrit : « Il (le traducteur) calque avec bonheur les formes de l'original, et sa phrase garde le caractère du vieil italien », opposant au style « d'un goût tout français et tout moderne » de Barbier celui de Reynard, par qui « le ton et la manière du Florentin sont bien mieux rendus », qui est, en un mot, si « supérieur » à son devancier « par l'exactitude et l'intelligence » ! De même, Théodore de Banville, dans une chronique du *Gil Blas* (13 février 1880) sur « Les Contes et les Conteurs », parlant du *Décaméron*, le proclame « si merveilleusement traduit par Francisque Reynard ».

Ce n'est pas à dire que son scrupule de « littéralité » n'induise parfois celui-ci à des termes ou tours qui sonnent assez bizarrement en français. Je note, dans la traduction de Dante, « giron » pour rendre *girone*, « confort » pour *conforto* ; « Non autrement Achille reprit ses sens... que je revins à moi » (*Purg.*, IX, 34) ; « Vrai est que je me trouvai » (*Inf.*, IV, 7) ; « Si de connaître la première racine de notre amour tu as telle envie » (*Inf.*, V, 124-125) ; « Nous fûmes tristes dans l'air doux qui se réjouit au soleil, portant en nous-mêmes une âpre fumée » (*Inf.*, VII, 121-123) ; « Après que la danse et l'autre grande fête des chants et des rayonnements échangés par ces lumières joyeuses et douces se furent arrêtées au même instant et par un même vouloir ». (*Par.*, XII, 22-25) ; etc., etc... — Ce n'est pas sans

raison que Voltaire [1] enviait à la langue italienne « l'avantage des inversions »; mais, précisément, il ne se fût pas avisé de les transporter dans la nôtre !

Malgré sa connaissance — solide, dans l'ensemble — de l'idiome qu'il interprétait, Reynard n'a pas échappé aux erreurs et aux contre-sens (mais quel traducteur en a été complètement indemne ?) Dans la 3e nouvelle de la VIIIe journée du *Décaméron*, il rend *maccheroni* par « macarons », et, dans la 7e nouvelle de la Xe journée, *fiero prononimento* par « fière proposition », — alors que « farouche résolution » est suggéré par tout le contexte.

Chacun peut, d'ailleurs, se rendre compte de ces inadvertances dans les ouvrages de Reynard existant en librairie. Il me paraît plus intéressant d'en relever quelques-unes d'après le manuscrit de sa traduction inédite des *Promessi Sposi*. Là, cependant, son travail marque un progrès par rapport à celui de Giovanni Martinelli (Collection Hachette des meilleurs Romans étrangers, 1878). Ce dernier, en effet, ne craint pas d'écrire, en sa *Préface* : « Aucune autre traduction, j'ose l'affirmer, ne pourra surpasser celle-ci en tant que fidélité à l'original » ; et, l'ayant écrit, de broder, d'enjoliver, de commenter, de souligner, bref, de tripoter le texte de Manzoni en y ajoutant des fioritures de son cru à lui, Martinelli (voir notamment, au chapitre Ier, la description des environs de Lecco et des bords du lac de Côme). *I due descritti di sopra* devient, sous la fertile plume de Martinelli, « les deux *garnements* que nous avons décrits plus haut ». Reynard traduit, plus honnêtement : « les deux personnages décrits plus haut ». Mais il croit que *costa* signifie « plage » ; *erte*, « jardins » ; *compagnone*, « compagnon » ; *sfogare*, « éviter » ; *soverchiatore*, « fourbe », et *prepotente*, « mécréant » !

Il n'est pas exempt de méprises plus graves : *Messa poi questa nell'altra dietro la schiena* = « après avoir mis *l'autre main* derrière son dos » ; *fanno i loro pasticci* = « ils font leurs cachotteries » ; *come s'andrebbe a un banco a riscuotere* = « comme on irait à un bureau pour nous requérir » ; *venivano a proibire* = « venaient de prohiber » ; *Dio liberi* = « Dieu libre » !

1. Lettre à Deodati de' Tovazzi, 24 janvier 1761.

Il est juste, toutefois, de signaler que les autres œuvres de Reynard sont sensiblement plus correctes, et que celle-ci peut être considérée comme une simple ébauche qu'il se réservait sans doute de retoucher.

*
* *

Italianisant passionné, Francisque Reynard n'a pas voulu se borner toujours au rôle si utile, mais un peu humble, de traducteur : il a aspiré, en plusieurs occasions, à celui de commentateur et de critique.

Il fait précéder la *Divine Comédie* de la « Vie de Dante Alighieri, poète florentin, par Boccace, traduite pour la première fois en français », et enrichit (?) le « poema sacro » de quatre-vingts pages de notes explicatives (t. Ier, pp. 215-256; t. II, pp. 287-336). Il ne semble pas, d'ailleurs, soupçonner les progrès de l'exégèse dantesque au XIXe siècle, et se montre, au total, moins informé, voire moins curieux, que le « chevalier » Artaud de Montor lui-même.

Plus intéressants sont les « essais » de littérature italienne que constituent les *Préfaces* aux traductions du *Décaméron* et du *Roland furieux*.

Cette dernière, datée du 30 octobre 1879, occupe les pp. I-XVI du t. Ier. En voici les divisions essentielles : Le *Roland furieux* : sujet ; qualités ; variété du ton. — Qu'il n'est point comparable au *Don Quicholte* — Vie et caractère de l'Arioste — Ses comédies et satires — Les traductions du *Roland furieux*.

La partie biographique contient quelques erreurs. P. IX : « Sa famille était originaire de Bologne, ainsi qu'il nous le dit dans la sixième de ses satires ». (C'est dans la VIIe, *A Pietro Bembo*, v.v. 227-228). P. XIII : « Arioste s'était fait bâtir à Ferrare une maison entourée d'un jardin. C'est là qu'il écrivit la plupart de ses ouvrages, et qu'il mit la dernière main à son poème de *Roland*... A son vif regret, à la mort de Léon X, il dut quitter sa chère retraite pour aller prendre le gouvernement de la province de Garfagnana ». (En réalité, c'est après son gouvernement de Garfagnana qu'Arioste achète le terrain de la via Mirasole et s'y édifie une demeure).

La partie proprement critique est plus juste, et fait honneur au goût du lettré, sinon toujours à celui de l'écrivain : « Le *Roland furieux* est un des joyaux de la pensée humaine. Il a l'éclat et la solidité du diamant, comme il en a la pureté et la rare valeur. C'est une de ces œuvres charmantes et fortes qui ont le privilège de traverser les âges sans prendre une ride, toujours plus éblouissantes de fraîcheur et de vie à mesure que les années s'accumulent *sur leur tête* (*sic*). Elles sont immortelles de naissance, ayant reçu dès leur berceau ce don de vérité éternelle que le génie seul possède... Quelle richesse de palette, quelle variété de tons, quelle finesse, quelle grâce, quelle force, quelle puissance de peinture ! »

Mais Reynard invoque, comme « un des maîtres de la critique italienne », Gravina (*Della ragion poetica*) ! Il aurait pu au moins citer De Sanctis, dont la *Storia della Letteratura italiana* est de 1870.

Plus courte que la précédente, la *Préface* de la traduction du *Décaméron* est peut-être plus substantielle et plus neuve. L'auteur y réagit avec vigueur contre certains défauts ou préjugés du public qui, à plus de quarante ans de distance, sont, hélas ! toujours aussi vivaces, ou peu s'en faut. Les principaux thèmes développés dans ces pages se peuvent résumer ainsi : Ignorance des Français en fait de littératures étrangères — La légende de Boccace — Son œuvre ; signification et portée du *Décaméron* — Adaptateurs et traducteurs — Difficultés de la traduction ; principes adoptés.

« Combien — s'écrie-t-il, — combien y en a-t-il (de nos compatriotes) qui soient assez familiers avec la *Divine Comédie* pour parler avec quelque autorité de cet incomparable poème?... On nous apprend au collège, quand on veut bien nous l'apprendre, que la *Divine Comédie* est une conception de génie, mais on se garde de nous en mettre une ligne sous les yeux ; et nous allons toute notre vie d'homme instruit, ou prétendu tel, parlant avec un enthousiasme banal d'une chose que nous n'avons jamais vue et que nous n'avons nulle envie de voir. Nous citons à tout propos, avec l'aplomb ordinaire des gens qui ne savent rien, le fameux *Lasciate ogni speranza*..., mais il ne faut pas nous demander plus. Nous serions même fort embarrassés de dire à quel endroit du poème se trouve ce passage que tout le monde cite par ouï-dire, et à quoi il a trait...

Pétrarque et Arioste sont encore moins lus chez nous que Dante...

Si nous ne connaissons ni Dante ni Shakespeare... nous ne nous en faisons pas, du moins, une idée par trop fausse..., tandis que nous avons de Boccace et de son œuvre une idée absolument erronée ».

Suit une « Liste des principaux ouvrages de Boccace » où je relève ces affirmations quelque peu « erronées », elles aussi :

« *L'Ameto*, 1342. — Composition mêlée de vers et de prose, où Boccace nous apprend qu'il est né à Paris, ce qu'il ne faut point prendre à la lettre. *Il naquit, en réalité, à Certaldo*, d'une femme que son père avait connue à Paris ».

« *Il Corbaccio*, 1355. — *Recueil de chansons*, œuvre de vengeance contre une femme pour laquelle il avait commencé par faire mille folies ».

Reynard apprécie avec justesse et en termes heureux la grâce touchante de certaines nouvelles (Lisa, Lisabetta, Simona, la dame de Roussillon, etc...) : « Si La Fontaine a pris à Boccace son rire et sa belle humeur, il s'est donné de garde de lui emprunter l'émotion profonde et sincère qui, chez le grand Florentin, fait toujours pardonner la légèreté du sujet [1]... Les belles amoureuses du *Décaméron* se livrent parce qu'elles aiment; elles se donnent simplement, naïvement, et au besoin elles savent mourir naïvement et simplement aussi, quand leur amour est trahi ou méconnu ».

Mais notre auteur est moins bien inspiré quand il veut attribuer à l'œuvre de Boccace une portée et une signification qui dépassent assurément de beaucoup les intentions de celui-ci, et les idées mêmes de son temps. Certain esprit de parti — de parti-pris — l'induit en de véritables contre-sens historiques. « Non content de fustiger à tour de bras moines et prélats, il (Boccace) s'est attaqué au dogme lui-même..., audace grande en face des bûchers de l'Inquisition », — écrit Reynard, oubliant que, au dire de Voltaire lui-même [2], « l'Inquisition entend raillerie en Italie ».

Ces déclamations hasardeuses valurent à Francisque Reynard — et au public — une étincelante réplique d'Anatole France. J'extrais du *Globe* (jeudi 16 octobre 1879) ces pages, aujourd'hui

1. « La Fontaine a ri dans Boccace
Où Shakespeare fondait en pleurs ».
(A. DE MUSSET, *Silvia*).

2. *Dictionnaire philosophique*, article *Dante*. Cf. *Essai sur les mœurs*, CXL.

oubliées, quoique d'un intérêt assez piquant [1], comme on va voir :

Et d'abord je chercherai querelle à M. Francisque Reynard. Je lis ceci dans la préface de sa traduction : « Le *Décaméron* est une éloquente et courageuse protestation du bon sens et de l'esprit de libre examen contre l'abêtissement organisé en système par la scolastique de l'école et la superstition monacale ». A qui cet homme d'esprit pense-t-il donc parler ? A qui veut-il donc faire croire que les Anselme, les Abailard, les Guillaume de Champeaux, les Bernard, et les Thomistes, et les Scotistes professaient l'ignorance et l'abêtissement ?

Ces hommes étaient les lumières de leur âge. Ils n'abêtissaient personne ; les temps étaient obscurs, et ces gigantesques lutteurs, comme l'Ajax d'Homère, combattaient dans les ténèbres, en appelant le jour. Boccace ne protesta pas contre les scolastiques, parce qu'étant poète, conteur et humaniste, il n'avait rien à démêler avec eux pour les idées. Quant à sa phrase, elle procède par syllogismes et sent l'école : M. Reynard sait aussi bien que tout autre que le style du *Décaméron* est purement scolastique. Le Florentin Villani disait de Dante qu'il n'avait pas l'esprit laïque. Boccace, on peut le dire, n'a point le style laïque.

Quant à écrire que Boccace eut du courage à railler la « superstition monacale », c'est faire sourire tous ceux qui ont quelque connaissance des fabliaux. La gourmandise et l'incontinence des moines étaient, au temps de Boccace, des sujets de « gausseries » que tout conteur traitait, sans nul danger, au grand contentement des seigneurs et des évêques. Les libertés que l'auteur du *Décaméron* prit à l'endroit du pape et des cardinaux sont grandes, mais le malin conteur savait bien que les bourgeois de Florence y prendraient un vif plaisir. M. Reynard croit parler du haut d'un balcon aux voltairiens d'une sous-préfecture reculée. Pour un peu, il ajouterait que Boccace fut pour l'article 7 et l'amnistie plénière. De grâce, ne donnons pas ainsi nos passions et nos rancunes aux hommes d'autrefois !

Boccace, quoi qu'en dise son nouveau traducteur, ne fut point un esprit à la Quinet [2]. Humaniste et chrétien, il vécut en paix entre la Bible et Cicéron, *teste David cum Sibylla*. Quant à l'admirer, comme fait M. Reynard, pour avoir eu le sentiment de la liberté de conscience, c'est avoir beaucoup trop d'imagination.

... Boccace n'est pas l'auteur qu'on croit. J'ai déjà dit que sa phrase, longue et maigre, sent le scolastique et l'humaniste. Il a dans le style la

1. L'auteur ne les a pas recueillies dans *La Vie littéraire*.
2. Sans doute Anatole France songe-t-il à des formules dans ce goût-ci : « Une révolution nouvelle est cachée dans ces pages légères, où Boccace célèbre les joyeuses funérailles du moyen âge... Il dépouille cette société de son manteau d'emprunt ; il la surprend au milieu de ses légendes et souffle sur tout cela une haleine de mort ». Etc... (E. Quinet, *Les Révolutions d'Italie*, liv. IV, chap. 9, *passim*.) — Une idée un peu analogue a été exprimée par Em. Gebhart (*Conteurs florentins du Moyen-âge*, 5e édition, pp. 78 sqq), mais, comme on pouvait s'y attendre, de façon plus finement nuancée et, par suite, plus juste.



roideur et la sécheresse d'un primitif avec l'aigre finesse d'un bourgeois. Il est souvent obscène, jamais libertin. Sans détail, d'un seul trait, il peint les mœurs à la fois brutales et raffinées de son temps. C'est là ce qui donne à ses contes un prix inestimable.

Où trouver ailleurs ces amoureux rusés et violents, ces malandrins héroïques, ces chevaliers courtois, ces courtisanes infatigables, ces jeunes filles ardentes, tout ce monde aux instincts puissants? Les héros de Boccace ne rêvent jamais. Ils sont prompts à l'action, et poussent droit à leur désir. On est là en pleine chevalerie. Dans cette foule impétueuse, on admire quelques femmes pour la grandeur naïve de leur amour.

Quelles vraies et belles Italiennes que Ghismonda, Simone, la Salvestra qui meurt de douleur sur le corps de son amant, et cette jeune Sicilienne qui enterre dans un pot de basilic, sur lequel elle ne cesse de pleurer, la tête de l'homme à qui elle s'était donnée! Ces contes libres d'un temps libre trouvèrent grâce aux yeux du bon et noble Pétrarque... Je n'ai point pour l'histoire de Grisélidis le goût qu'avait Pétrarque, mais je trouve dans le *Décaméron*, mieux que dans la chronique de Villani et que dans tous les historiens, la vie italienne de ce XIVe siècle si tourmenté et si avide.



Grand travailleur, traducteur probe sinon infaillible, et maître des ressources de son art, exégète à l'érudition un peu superficielle, critique inégal, — Francisque Reynard, avec ses mérites et ses lacunes, reste une intéressante et estimable figure d'italianisant d'autrefois. Par son labeur consciencieux et utile, il a bien mérité des études auxquelles il s'était voué, et des lettres italiennes elles-mêmes. Il a rempli la tâche qu'il assignait à son effort lorsqu'il définissait ainsi, le 28 mars 1879 (*Préface* de la traduction du *Décaméron*), ses nobles ambitions : « J'ai voulu, tout en donnant un témoignage particulier d'estime à la généreuse nation dont la littérature a eu tant d'influence sur la nôtre, contribuer à resserrer les liens qui unissent deux peuples faits pour se connaître et s'aimer, et destinés à marcher désormais côte à côte et du même pas dans la voie du progrès et de la liberté ».

JACQUES LANGLAIS.



CROQUIS VÉNITIENS

LA LAGUNE

Le mouvant satin changeant tendu autour de Venise... Tantôt bleu comme le ciel pur, tantôt vert comme la traîne d'une déesse des ondes, tantôt gris, d'un gris de perle qui s'irise, se rose et chatoie sous les coups de soleil. On la regarde avec quiétude cette eau qui n'a rien de perfide et sur laquelle glissent sans presque la froisser les gondoles légères et les bateaux de fort tonnage. Le flot s'entr'ouvre et se referme autour des carènes comme à peine effleuré d'un doigt. Les barques les plus chargées se balancent avec mollesse, et les navires se reposent appuyés sur cette nappe tranquille comme sur l'élément le plus solide.

Des îles toutes chargées de fleurs et de feuillages semblent flotter au loin pour le plaisir des yeux.

On voudrait éternellement aller de l'une à l'autre pour en respirer les roses, aborder au pied de leurs terrasses couronnées de verdure, suivre l'ombre des treilles de leurs jardins suspendus, puis repartir à bord d'un de ces esquifs, papillons de mer, qui vous emportent sur leurs ailes comme des êtres de songe capables de vous déposer enfin sur la rive de l'île fameuse où s'abrite l'éternel bonheur.

BATELIER

Ainsi, depuis des siècles, c'est le même balancement de ces hommes hauts de taille qui mènent leur nacelle.

En vain le progrès frappe et sape les traditions et les coutumes, unifie les pays et les cités et tue le pittoresque ; le gondolier résiste en cette ville exceptionnelle qui s'enveloppe en son passé et ne cède que pas à pas à la force insinuante des mœurs nouvelles.

Cet homme est là debout qui se profile sur la platitude des eaux en sa sveltesse robuste.

Sa silhouette familière s'avance, se répète et se multiplie aux détours des canaux, anime les décors innombrables de la théâtrale Venise, en est le personnage traditionnel qu'on regarde passer comme un comparse nécessaire.

Il vient, se relève et se penche, tourne et retourne sa rame, et regardant du haut de tout son calme le passager qui s'abandonne à sa merci, il frôle, évite, accoste, repart, sans jamais rompre d'un heurt le voluptueux bercement des ondes, sans jamais rompre d'un effort la ligne harmonieuse de son éternel balancement.

GONDOLE

L'élégance même, ainsi pourrait-on la définir. Certaines femmes aimant le luxe ou tout au moins désireuses de plaire se vêtent de couleurs voyantes et de parures tapageuses ; mais une seule qui passe sobrement habillée de noir, attire sur elle tous les regards ; telle est la fine gondole. Ce n'est point tristesse qu'éveille sa robe sombre. On la suit de l'œil, allongée sur les flots comme une bête de race, légère et particulièrement mobile, mieux que nacelle, moins que barque, à peine bateau, née naturellement sur ces eaux tranquilles et poétiques.

Le batelier qui la guide paraît conduire quelque cavale de sang; d'une seule rame à peine semble-t-il l'appuyer sur l'eau qu'elle effleure, toujours prête à prendre sa course, tandis que le passager s'émerveille de la sentir si sûre et si facile et s'abandonne à son balancement

CAMPANILE

D'un seul jet le voilà dressé puissant et menaçant le ciel de son toit pointu.

Droit, seigneur des pieds à la tête, sans un pli, sans une moulure, de toute sa hauteur il regarde Venise comme un bon géant; car tout ici se vêt de douceur; un beffroi du Nord malgré ses dentelles est bien plus sombre souverain; la tristesse est dans sa pierre et dans le ciel qui l'environne.

Ici la tour quadrilatère n'a pas besoin d'adoucir ses angles ni de se parer d'ornements; le rose de ses briques lui fait une robe souriante et le bleu du ciel et la lumière lui nimbent les épaules.

Seule à ses pieds la loggetta l'orne amoureusement de ses colonnettes et de ses bas-reliefs, mais si humble et si frêle, qu'on l'oublie devant ce géant.

AU PALAIS DES DOGES

Les guides sont là pour en décrire les salles, minutieusement, tableau par tableau; c'est la merveille des merveilles; la longue liste des œuvres qui le décorent en font foi; et cependant....

Contemplé de l'extérieur, l'impression est entière: élégance mauresque, délicatesse gothique et grâce robuste de la Renaissance; tout concourt pour en faire un ensemble unique d'une richesse incomparable.

La porte « della Carta » franchie, montez l'escalier des Géants



et mesurez du regard la longueur des galeries; fouillez la profondeur des voûtes qui encadrent la cour rectangulaire; comparez les styles des arcades superposées; et vous jouirez d'enfoncements splendides, de perspectives savamment balancées, d'un décor fait pour éblouir, pour imposer d'un seul coup sa magnificence. De la loggia qui s'avance sur la façade, regardez la lagune et les rives; pensez qu'à toute heure du jour les grands de la République pouvaient d'une telle demeure voir s'agiter le menu peuple du port, entrer les navires chargés des denrées de l'Orient, revenir, couverte de gloire, toute la flotte guerrière, ou bien se dérouler la pompe et les ors de fêtes inimaginables, et vous pourrez comprendre un peu la vieille âme de la riche Venise.

Mais entrez en ces appartements fastueux; je sais, Véronèse a mis là ses brocarts, Titien ses chairs, Tintoret ses masses décoratives de personnages. Je sais qu'il n'est au monde rien de comparable, que ces peintures sont dignes d'adoration, et cependant, pour qui ces couleurs chatoyantes, pour qui ces statues, ces stucs, ces vastes antichambres plus ornées que des salons ?..... Où sont les souverains et leur cour, et leur suite, et leurs nombreux laquais, et leur puissance, et cette crainte qui saisissait celui qui osait franchir le seuil de leur demeure ?

Hélas ! les salles sont longues et vides; elles n'accueillent plus de majestueuses assemblées, ne s'ouvrent plus aux courbettes des ambassadeurs. Le jugement dernier déroule ses personnages sous des ors lugubres, des ors de palais déserté, abandonné par ses maîtres, privé d'honneurs et de fêtes et transformé peu à peu en musée où se promènent la banale indifférence des foules et l'irrespect des étrangers.

PROMENADE

J'ai parcouru de bout en bout cette ville, si tassée, si étroite pour nos pieds d'occidentaux habitués à l'espace d'avenues interminables. J'ai patiemment suivi ses ruelles, j'ai traversé et re-

traversé ses places, je me suis heurtée à ses canaux, j'ai monté et descendu ses ponts, je suis allée, venue, inlassable en cette prison vénitienne où j'ai enfin compris l'art de la promenade.

Il faut vraiment, en une telle cité savoir évoluer avec harmonie et précaution. En ces calli, le moindre mouvement un peu trop brusqué peut vous faire heurter un passant; il faut y avancer sans hardiesse, s'arrêter mais sans saccade, et admirer tout en cheminant; si l'on s'y hâte c'est sans en avoir l'air; un Vénitien à vos côtés semble un autre vous-même tant son pas souple et silencieux contrarie peu celui de son voisin. Et la marche ainsi comprise fait qu'on aime à se glisser en une foule ignorante de nos impatiences et de nos piétinements. On en suit le flux et le reflux, on se mêle à ses courants sans violence qui vous entraînent mais sans vous emporter, qui vous enveloppent plus qu'ils ne vous poussent. Et bientôt, sur la place Saint-Marc, vous voilà parcourant de long en large l'immense quadrilatère dallé, coudoyant ces citadins qui évoluent à ciel ouvert comme en un salon de bonne compagnie; vous voilà, marchant, devisant, virant, insoucieux des boutiques luxueuses des Procuraties, refaisant cent fois un même et bref parcours, indifférent au temps qui passe, vous voilà, dis-je, pris au charme de la promenade vénitienne faite sans but, sans objectif précis, pour le seul plaisir du mouvement élégant, sobre et tranquillement balancé.

GOLDONI

Venise ne regorge pas de statues, peu de villes en sont aussi pauvres; mais celles qui se dressent sur ses campi font honneur au goût de ses architectes et au talent de ses artistes.

Le Colleone au fier visage est bien campé au flanc de San Giovanni et Paolo; la gloire ainsi flanque la gloire; les doges couchés dans la basilique, allongent leurs ombres guerrières au pied du chef aventureux.

Goldoni, en pleine houle, en pleine agitation, devant la sortie des Postes, semblant jouir encore de l'allègre spectacle qui se

déroule sous ses yeux, sourit avec à propos, sur sa stèle, au peuple vénitien qui s'agite autour de lui.

Bien des fois, mêlée à la cohue entraînante qui flue et reflue aux pieds du grand comique, j'ai admiré son attitude d'attente et son fin regard d'observation ; et pour un peu je l'aurais cru posté là, en curieux, encore homme de chair, et cherchant dans la foule un type extravagant ou quelque commère très sage.

On raconte qu'ainsi il allait par les rues, en quête de sujets d'intrigue, qu'il aimait à se faire suggérer par un de ces menus gredins qui tournaient autour du « ridotto » en se vantant de leurs fredaines. On dit qu'il se mêlait avec passion à ceux qu'il a peints si fidèlement, qu'il en a saisi les tares sur le vif, que ses maris jaloux étaient bien de ceux qui sortaient les jambes rendues hésitantes par l'âge, que ses coquettes riaient dans les ombres tortueuses des calli.

Certes, ce passant attardé de plusieurs siècles, en pleine Venise, solidement appuyé sur son bâton, est bien celui qui choisissait sa satire à même vie, à même foule. Seuls son tricorne et son habit cérémonieux rappellent qu'il est d'un autre âge, du temps où souriait la folie des masques et du jeu.

AMOUR... AMOUR...

Ces Vénitiens sont insaisissables ! Les voici à vos pieds, vos désirs sont des ordres, vous souhaitez et vous avez, on ne regarde à rien pour vous satisfaire, et vous vous croyez reine. Et bien non ! Pour eux vous n'êtes que caprices, et une femme pour être belle doit être contentée, le chagrin ne lui sied point et lui déforme le visage, on la préfère embellie par le sourire. Mais sachez que ce sourire accordé, on s'estimera largement payé de tant gentillesse et qu'on ne vous demandera rien de plus. On en a joui comme d'un rayon ; un rayon est sans conséquence ; s'il disparaît, le soleil en lancera d'autres qui ne feront point oublier le premier, mais qui le rendront moins regrettable.

Ah... coquette, vous êtes ici désarmée, vous ne sauriez blesser.

Et cependant, si vous avez tous les droits, c'est sur un seul ; car on est jaloux jusqu'à la susceptibilité la plus ombrageuse ; le regard d'un passant est un outrage. pour un peu on vous voilerait.

D'ailleurs la femme honnête. la petite bourgeoise qui maintient les traditions sort peu. On la confine dans son intérieur, et pour la voir il faut aller la surprendre vers cinq heures sur la place Saint-Marc quand vers la fin du jour elle se permet une brève promenade. Celles qu'on rencontre par les rues sont des étrangères ou des travailleuses.

L'homme par contre sort beaucoup et se divertit, il est libre, il est indifférent, il est jouisseur.

Et ne sommes-nous pas tournés vers Constantinople, vers le pays des foules masculines et des harems ?

Sans aller jusqu'à la coutume qui créa les désenchantées, sans cloîtrer leurs compagnes, les Vénitiens respirent trop l'atmosphère d'Orient qui flotte sur l'Adriatique. On les sent avertis de toutes les faiblesses féminines, prêts à s'en défendre et prêts à en profiter. Protecteurs et méfiants pour celles qu'ils aiment, diplomates et psychologues vis-à-vis de celles qu'ils convoitent, ces galants cavaliers vous guident et vous mènent toujours sans en avoir l'air vers leur sentier préféré.

JARDINS

On en a fait un grand à l'extrémité de la ville, à la limite du quartier populaire, on en a fait un autre touffu et sombre à l'autre bout de Venise ; ces deux squares, les citadins ne savent en fréquenter les allées, ils ne comprennent pas le luxe de ces plates-bandes ; de fait, face à la lagune et aux îles, ces berceaux de feuillages arrangés par les jardiniers paraissent bien mesquins, on y cherche vainement l'harmonieuse main de la nature, et le peuple artiste d'instinct se détourne de leurs grâces apprêtées.

Mais cependant, quand au détour d'un canal, entre deux palais, se penche un laurier rose, lorsque quelque grenadier met sa note de sang le long d'une grille légère, lorsqu'un peu de vert s'appuie ou grimpe le long de ces pierres élégantes, lorsque quelques têtes d'arbres se poussent au-dessus d'un haut mur, alors se découvre la grâce véritable des jardins de Venise, faits pour accompagner la fantaisie de cette architecture si parée, pour se poser comme des nids verdoyants aux creux des pierres, pour lancer leurs festons aux ogives des fenêtres et leurs fleurs aux balcons, faits pour conserver leurs parfums pour leurs hôtes, et réserver leur allées aux pieds patriciens qui les foulent.

Le jardin public, hélas, est ici un vain mot. On ne peut choisir qu'entre l'onde ou la pierre.

LES GRILLES DE VENISE

Si celles de France paraissent toujours faites pour quelque prison, si leurs barreaux coiffés de fer de lance entourent les jardins parisiens d'une défense disgracieuse, d'un « vous ne passerez pas » inutile et revêche, celles de Venise au contraire, semblent emprunter à l'art des dentellières leurs festons et leurs astragales, leur grâce aimable et leur richesse d'ornementation.

Aux fenêtres des palais, elles ne sont guère plus qu'un store baissé, qu'un rideau à peine tiré qui, loin d'intercepter le jour, laisse deviner des ombres. Ce ne sont point de rigides barrières et l'on s'imagine aisément la saveur des intrigues nouées malgré leur protection, le piquant des conversations clandestines échangées à travers leur réseaux ou des baisers pris entre leurs interstices.

Aux portes de Saint Marc, leur dessin géométrique est souple et délié comme celui d'un moucharabieh. Devant le jardin royal, elles se cachent sous les fleurs et se confondent avec elles, et il n'est pas une noble façade où elles ne laissent passer la branche tachée de rouge d'un grenadier ou la tête rose d'un laurier géant. Partout elles se parent de corolles et de verdure.

Aux prisons mêmes, où elles devraient enfin être rébarbatives, l'air marin les a revêtues d'une patine verdâtre qui adoucit leurs arêtes et leur donne l'air d'un décor. Au bas du campanile, elles se chargent de tritons et de nymphes, devant la façade compliquée et délicate de la loggetta.

Dans toute la fine Venise, leur fer ductile grimpe et descend le long des ponts. Partout elles ornent la pierre qu'elles allègent de leurs dentelles.

DENTELLES

On les croirait rêvées pour le voile impalpable d'une fée des airs. La légèreté de ces tulles tient du fil d'Arachné, on les sent à peine entre les doigts, il faut les deviner de l'œil. Quant aux points multiples qui se resserrent pour former la complexité des dessins, on se demande quels doigts de femmes furent assez habiles pour réaliser ces fantaisies, ces figures de tous genres qui se groupent, se croisent, s'enroulent, tantôt arabesques, tantôt fleurs, tantôt dieux, hommes ou tritons, nymphes ou déesses. La richesse de l'invention le dispute à la perfection du travail. Le dessinateur trouve en l'ouvrière un instrument qui l'honore, et l'on ne sait qui admirer davantage, de celui qui conçoit ou de celle qui exécute.

Il faut les voir d'ailleurs, penchées sur le coussin rond qui soutient leur ouvrage, ces jeunes femmes, ces jeunes filles, parfois presque enfants, leur aiguille légère pique, vole, nouant maille après maille des réseaux si ténus qu'on les distingue à peine.

Groupées en des écoles où elles sont parfois plus de deux cents, elles travaillent, attentives et silencieuses, à l'œuvre qui naît entre leurs doigts, lente mais parfaite. L'une fait des fonds, une autre des lacets, une autre des personnages, et bout par bout, motif par motif, se tissent des nappes invraisemblables, des voiles stupéfiants de richesse et de légèreté.



A Burano, outre les écoles qui occupent une bonne partie des ouvrières de l'île, plus d'une manie l'aiguille en sa demeure après les soins du ménage ; on les voit ces fées actives, près des fenêtres ou près des seuils, tirant leur fil et jasant entre deux points, tandis que le mari pêcheur conduit sa barque et lance ses filets.

AU MUSÉE CORRER

Vieux-objets, vieux souvenirs ; des meubles d'un autre âge, des médailles frappées par des doges très anciens, de vieilles armes anodines avec leurs crosses damasquinées et leurs ivoires trop riches ; tout cela rapproché comme en un reliquaire précieux rempli par une main amoureuse.

Le passé de Venise dort là, ses souvenirs de guerres et de conquêtes et de splendeurs, on en palpe les ors et le faste.

Quelque chaise à porteur désuète ouvre ses portes décorées, quelque personnage de cire se pare des atours du XVIII[e] siècle, quelque mannequin se cache sous le blanc du masque et sous le domino comme un revenant ; dans un coin un minuscule théâtre de marionnettes suspend au bout de ses fils les lazzi démodés de Pantalone et d'Arlecchino ; des manuscrits s'étalent plus riches que des missels ; des verres contournés et des poteries luisent ; et puis encore des ors et des cuirasses, et puis Longhi qui accroche aux murs ses scènes toutes pleines de joies passées. Une odeur de cendre et de tristesse enveloppe doucement cette collection surannée d'armes puériles, de carnavals morts et de plaisirs défunts.

(*A suivre.*) Y. LENOIR.



Questions Universitaires

Concours d'Agrégation et de Certificat pour la langue italienne en 1922.

Extraits du rapport du Président du Jury [1].

Agrégation.

La dissertation française (*La morale de Fogazzaro*) a été cotée, pour le concours normal : 30, 25, 24, 23, 23, 23, 21, 20, 17, 16, 14; et pour le concours spécial : 28, 25, 25, 23, 16.

L'épreuve a été bonne dans l'ensemble; la copie cotée 30 présentait des connaissances solides, jointes à de réelles qualités de finesse. Plusieurs autres, encore honorables, contenaient des idées justes, exposées clairement. La forme, en général correcte et facile, pourrait être plus personnelle.

On signale une tendance à la verbosité : ce ne sont pas les candidats les moins informés de Fogazzaro et de sa morale qui ont été les plus brefs. Les auteurs des copies les plus mal classées, qui ont l'air de ne connaître que le *Santo* dans toute l'œuvre de l'auteur au programme, ont le tort de vouloir remplacer la substance par la quantité. Les qualités de mesure et de sobriété, dont l'esprit français s'est toujours honoré, veulent être rappelées ici aux candidats de l'avenir.

Dissertation italienne (*Lo Stato nelle teorie del Savonarola e in quelle*

1. Le Jury était ainsi composé : MM. P. Hazard, chargé de cours à l'Université de Paris, président; G. Garnier, professeur au lycée Hoche; G. Maugain, professeur à l'Université de Strasbourg; P. Ronzy, chargé de cours à l'Université de Grenoble.



del Machiavelli); notes du concours normal : 30, 29, 28, 22, 21, 20, 18, 12, 11, 10; du concours spécial : 32, 28, 28, 22, 19; plusieurs copies témoignaient à la fois d'une connaissance approfondie du programme et d'une très bonne pratique de la langue italienne. Le correcteur fait observer, au sujet du concours des anciens combattants, qui a été spécialement remarqué : « Le contenu des copies est en général supérieur à la forme. Le sujet d'ailleurs favorisait des esprits mûris au contact des événements. Plus de personnalité et moins d'allure livresque que dans les dissertations du concours normal. »

Le passage à traduire pour le thème (une page des Mémoires de Saint-Simon sur les dragonnades) ne présentait aucune difficulté sérieuse de vocabulaire ou de syntaxe. Ce qui était malaisé, c'était de comprendre, dans ses moindres nuances, cette psychologie délicate, et de trouver pour la rendre des mots à la fois précis et en harmonie avec le ton général du morceau. 9 copies sur 8 ont atteint ou dépassé la moyenne : la première, qui a obtenu 21 points, se détachait nettement des autres.

La version (Michel Angelo Buonarroti il giovane, *Maschere*; texte dans le Manuel d'Ancona et Bacci, t. III, p. 378-379), offrait des difficultés de vocabulaire, dont les plus sérieuses d'ailleurs avaient été éclaircies en note, et des difficultés de traduction. Il importait de suivre de près, sans l'alourdir, ce texte à l'allure capricieuse et légère; il importait de rendre le pittoresque de ce mouvement saccadé. Les candidats se sont bien tirés de cette double difficulté ; la copie du concurrent classé deuxième dans l'ensemble du concours spécial a mérité la note 28; elle s'est fait remarquer par une sûreté et une élégance rarement atteintes.

Epreuves orales. — Explication d'un texte espagnol : Resumen acerca del romance de Gerineldo (*Rev. de filologia española*, VIII, cuad. 3, p. 261-262; — El criollo español (Ibid: VIII, cuad. 4, p. 362).

Leçons en italien : — Peccatori e peccatrici nel Paradiso di Dante. — La fisionomia morale del Savonarola.

Leçons en français. — La morale de Machiavel. — Le cosmopolitisme de Fogazzaro.

Thème oral. — Les candidats n'emploient pas judicieusement la demi-heure qui leur est accordée pour cette épreuve. Ils consacrent beaucoup trop de temps à préparer leur traduction en prenant des notes, et transforment cet exercice en une lecture rapide d'un thème écrit. Ils n'ont plus le temps ensuite de justifier leur interprétation. On leur demandera désormais de limiter à quelques minutes la lecture du texte qui leur sera proposé. — Textes : Taine, *Thomas Graindorge*, p. 84, depuis : « Les Tuileries sont un salon... » jusqu'à :... « d'autres compliments » ; et Duhamel, *Civilisation*, p. 121-122, depuis : « En 1915, je faisais une espèce de stage

à la gare régulatrice... », jusqu'à : « ... l'emprise de la force armée sur l'organisme industriel. »

Explications préparées : Lorenzo il Magnifico, *Selve d'amore* II, st. 26-28, et Fogazzaro, *Il Santo*, p. 9 : « Noemi d'Arxel posò le mani... », jusqu'à : « non mi conosce. » *Prose filologiche*, p. 87, depuis : « Qual biasimo... », jusqu'à : « ... mestier da pedanti » ; et *Paradis*, XVII, 70-93.

Pour ce qui concerne la traduction d'un texte latin, plusieurs candidats semblent encore ignorer ce qu'on attend d'eux. On leur rappelle qu'ils doivent lire correctement le passage ; ensuite ils le traduiront avec une exactitude scrupuleuse ; ils justifieront, s'il y a lieu, leur traduction ; ils feront les principales remarques étymologiques que leur suggérera la comparaison de quelques mots latins avec leurs dérivés italiens ; enfin, quand il s'agira d'une Ode d'Horace, ils ne manqueront pas d'expliquer quelle a été la fortune de la versification de ce poète, surtout auprès de Carducci. Textes : Horace, *Odes*, livre II, ode 6, st. 4 et 5 ; et *Ibid.* ode 2, st. 6 et 7.

Dans l'ensemble, les notes obtenues par les candidats classés les premiers ont été nettement supérieures à la moyenne établie au cours des années précédentes : plusieurs épreuves, notamment à l'écrit, ont été distinguées ; la connaissance de la langue, de la littérature, de l'âme italienne, s'est révélée très satisfaisante.

Certificat d'aptitude.

Dans l'ensemble, les épreuves ont été, relativement, moins bonnes.

Epreuves écrites. — Thème : J.J. Rousseau (*De l'économie politique*, Tome III, p. 286 des Œuvres Complètes, Ed. Hachette).

Huit copies, sur vingt-quatre, ont dépassé la moyenne, la première avec la note 14 ; douze ont été jugées faibles (notes de 1 à 7 1/2).

Composition en italien : « Il Machiavelli è la coscienza e il pensiero del secolo, la società che guarda in sé e s'interroga, e si conosce ; è la negazione più profonda del medio evo e insieme l'affermazione più chiara dei nuovi tempi ; è il materialismo dissimulato come dottrina e ammesso nel fatto e presente in tutte le applicazioni alla vita... » — Svolgere questo pensiero del De Sanctis, applicandolo al *Principe*. — Quatre copies sont bien classées, avec les notes 30, 30, 29, et 28 1/2 ; puis viennent encore trois bonnes copies (26 1/2, 25 1/2, 24 1/2) ; six ont atteint ou légèrement dépassé la moyenne ; huit sont tout à fait inférieures.

Version : Ippolito Nievo, *Confessioni d'un ottuagenario,* c. I, depuis : « Oltre a questi due preti... » jusqu'à : »... del conte e della contessa ». A propos de cette épreuve, on ne peut que répéter ce qui a été dit l'an

dernier : il semble qu'il y ait deux catégories de candidates au certificat ; les unes sérieuses et bien préparées, de beaucoup les moins nombreuses, et puis, très loin de celles-ci, et sans commune mesure, une série d'autres concurrentes qui semblent considérer le concours comme une aventure qu'on peut tenter à tout hasard, avec une préparation plus que sommaire.

Composition française. — Une des candidates, qui avait le nombre de points nécessaires pour être admissible en bon rang, a été éliminée par l'insuffisance de sa composition française. Le sujet était : « Pour quelles raisons Carducci ne sera-t-il jamais un poète populaire ? ». L'épreuve a été faible : cinq copies ont eu des notes éliminatoires, et on n'a pu dispenser que quatre candidates de la composition française pour les concours ultérieurs.

Les épreuves orales, à leur tour, ont été inégales.

Thème oral : Roland Dorgelès, *Les croix de bois*, p. 146 : « Le grand pont aux piles ébréchées... comme d'étranges nénuphars ». Notes : 12, 9, 7.

Version improvisée : G. D'Annunzio, *Prose scelte*, p. 127-128 : « Come in un sogno stava... ci obliammo a contemplarlo. » Notes : 15, 13, 10.

Traduction préparée et Commentaire grammatical : M. Cesarotti, *Prose filologiche*, p. 101-103 : « Ma la rivoluzione... e di movimento. » Notes : 21, 19, 17 (sur 40).

Lecture expliquée : Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, c. XII, « La marchesa dormiva... alla morte eterna. » Notes : 29, 27, 24 (sur 40).

Les Etudiants Napolitains en France (septembre 1922.)

Le voyage des étudiants italiens en France a été un véritable succès pour les organisateurs, qui ont su développer un programme si vaste, en un temps relativement si court.

L'accueil fraternel reçu par les étudiants à leur arrivée avait déjà favorablement disposé leur esprit ; les beautés, la grandeur, le charme de Paris eurent vite raison de quelques préjugés (il y en avait encore, hélas !) et achevèrent de conquérir cette jeunesse si vibrante et si sensible.

L'édition spéciale du Journal universitaire de Naples avait exposé aux étudiants français l'idée inspiratrice de ce voyage. « Nous qui fûmes frères d'armes, nous devons être frères par l'esprit et la pensée ; frères dans la recherche, poursuivie à travers la littérature, l'art et la science, de l'affranchissement de tout ce qui est grossièretés, abus, oppressions ».

« Nous devons combattre ensemble cette nouvelle guerre, collègues de France, et nous devons vaincre au nom de nos héros, au nom de Rome deux fois mère de civilisation ».

Un appel si noble ne pouvait rester sans écho, et les étudiants français ont vécu pendant dix jours le beau rêve de fraternité idéale, oubliant les malentendus et les mesquineries, unissant « au-dessus de la politique les élans nobles et sincères de leurs jeunes cœurs ». (Discours de M. Masson à Bligny).

Les organisateurs avaient bien distribué leur programme, de façon à faire connaître l'esprit français à leurs jeunes hôtes, et à les faire passer graduellement des émotions les plus douces de l'amitié à celles, plus violentes, des souvenirs tragiques.

Après la visite rapide de Paris, pendant laquelle ils purent admirer les joyaux de l'art français, après les réceptions très cordiales au Sénat, à la Chambre et à la Sorbonne, ce fut la visite à Fontainebleau; ici le culte rendu à l'art italien et aux souvenirs communs devait éveiller dans ces jeunes gens une émotion que les visites successives au Louvre, à Versailles, à la Malmaison ne pouvaient qu'augmenter. Ce fut très sincèrement que Caruso disait, au nom des voyageurs, à l'Ambassadeur d'Italie : « Notre voyage scellera d'une façon indissoluble dans la paix, une fraternité née de la guerre »; et ce fut avec une tendresse de frères que, profondément émus par les visites au Panthéon de la guerre, et aux Invalides, nos jeunes hôtes s'en furent à l'Arc de Triomphe, déposer une belle et grande plaque de bronze avec cette dédicace : « Les étudiants italiens au soldat inconnu français ».

La France, vue de près, se révélait bien différente de celle qu'ils avaient imaginée, à travers les légendes, et les récits des journalistes, plus ou moins aveuglés par la passion politique; les étudiants italiens ont vu de leurs propres yeux que ce sentiment qu'on appelle au-delà des Alpes « l'orgueil français », et dont leur jeune susceptibilité s'est sentie parfois froissée, n'est à la vérité que la conscience d'une force morale qui réunit toute la France dans le culte de ses traditions, dans le respect de tout ce qui fait sa gloire; que cette gloire soit conquise sur les champs de bataille, ou sur le terrain de l'art et du droit. Ils ont vu de leurs propres yeux quel hommage la France rend à l'art italien, et quel prix elle attache à l'humanité italienne, dont elle a eu les preuves dans des heures tragiques; ils ont laissé paraître sans fausse honte leur émotion de se sentir en famille; et leur voyage s'est transformé en un pélerinage pieux et affectueux ; il est devenu, comme M. Masson l'avait souhaité, « une bonne action ».

Par une journée grise de septembre, ils sont allés s'agenouiller sur les glorieuses tombes italiennes de Bligny, auxquelles ils apportaient une grande couronne de laurier, une plaque en pierre du Capitole, une couronne et une palme en bronze que l'Italie et les villes de Rome et de Naples envoyaient à leurs héros tombés pour la France.

L'Association Générale des étudiants de Paris avait tenu à être représentée à cette cérémonie, et en son nom M. Vignon affirmait que ce n'était pas seulement un hommage d'admiration et de piété que l'Association venait déposer sur ces tombes, mais « un gage impérissable de souvenir et d'espérance en la fraternité à venir ».

Tout émus par la vision des tombes et par celle de Reims dévasté, les étudiants se rendirent à Verdun. Un temps superbe favorisait l'excursion et la limpidité du ciel permettait de voir avec une netteté tragique la terre bouleversée par les combats, percée de tranchées, trouée par les obus, avec çà et là des troncs desséchés qui ont l'air de fantômes effrayants se dressant sur ce vaste cimetière consacré à l'immortalité.

L'émotion est poignante ; les yeux se remplissent de larmes, et c'est d'une voix mal assurée que le Commandant Lespinasse raconte la bataille homérique à laquelle il a pris part, et nomme les bois, les villages, les hameaux qui rendaient jadis si gaie et si vivante cette région de la France ; tout cela a été détruit : bois, maisons, églises et, avant tout, les 320.000 petits soldats de France qui par leur sacrifice héroïque ont sauvé la civilisation.

De cette journée de Bligny, où une pauvre paysanne, vivant symbole du peuple, offrit aux Italiens toutes ses fleurs pour leurs tombes ; de celle de Verdun, où leur âme s'est prosternée devant le sacrifice obscur et tenace de tant de héros, les jeunes Italiens garderont un souvenir ineffaçable, qui se ranimera certainement aux heures de doute et de découragement, pour leur indiquer dans quel pays, au milieu de quel peuple, les Italiens pourront toujours trouver des frères.

Les deux jours qui suivirent furent encore consacrés à des visites, à des réceptions, à des banquets ; partout les étudiants eurent l'agréable émotion d'un accueil affectueux et fraternel, d'une cordialité sans apprêts, et c'est avec un sincère et très vif regret que le 22 septembre ils montèrent dans le train qui devait les emmener à Grenoble.

Le convoi s'ébranlait déjà et, se penchant hors des portières, ils applaudissaient de tout cœur à la France, la saluant du cri de guerre de d'Annunzio, qui est le cri de ralliement de la jeunesse italienne. Ils ne cachaient pas leur sincère émotion, ni le chagrin d'un départ qu'ils auraient voulu retarder encore (ils sont restés à Paris deux jours au-delà du temps convenu) et ils manifestaient leur désir unanime de renouveler leur voyage, et surtout celui de rendre l'hospitalité sous le ciel de Naples et de Rome, à leurs jeunes collègues de France.

Ils sont partis avec la profonde conviction que rien en France n'est hostile à l'Italie ; que si parfois des contingences politiques nous séparent, il ne peut, il ne doit pas exister de haine entre deux peuples nés pour

s'entendre et pour s'aimer, et qui dans une étroite union trouveront leur force à venir.

Ils ont promis d'éclairer l'esprit italien sur les véritables sentiments du peuple français; ils ont promis d'être « les avocats, les diplomates »[1] qui prépareront l'union des deux pays dans la paix, comme ils l'ont réalisée dans la guerre; ils ont promis de travailler à faciliter les rapports entre deux peuples qui n'ont que le tort de s'ignorer; ils ont promis de « marcher avec les frères de France, la main dans la main »; ils ont promis et ils tiendront...

O. G. S.

Union intellectuelle franco-italienne.

Nous avons annoncé déjà la création, à Bari, d'une section de l'Union intellectuelle, grâce à l'action personnelle d'un de nos amis les plus dévoués et les plus agissants, M. le professeur N. Cacudi. Le Comité de Direction, dans sa séance du 8 décembre 1922 a reconnu officiellement la constitution de cette « Section apulienne » (*Sezione Pugliese*), et renouvelé à son fondateur ses félicitations et ses encouragements. Par la bouche de M. Cacudi, la section apulienne a déjà célébré le troisième centenaire de la naissance de Molière à Bari, à Lecce et à Trani.

La section accueille des adhérents (L. it. 20), des « soci sostenitori » (L. it. 50) et des « soci benemeriti » (L. it. 100). Elle se prépare à publier une « Rassegna di studi francesi », destinée à développer en Italie le programme de l'Union intellectuelle, et à constituer un organe de culture littéraire et philologique notamment parmi les professeurs italiens de langue française.

Il est superflu de souligner l'importance de cette initiative, qui réjouira tous les cœurs des Français amis de l'Italie, et qui recevra certainement de France tout l'appui moral et matériel dont elle est digne. Les adhésions sont reçues par M. le prof. N. Cacudi, R. R. Istituto Tecnico, Bari.

1. Paroles de M. Carrara au Lycée Louis-le-Grand.



Bibliographie

Dante e Arezzo, a cura di **Giuseppe Fatini**. — Arezzo, 1922, in-8°, VIII-398 pages (*Atti della R. Accademia Petrarca*, Nuova Serie, vol. II).
Dante e Prato. Nel secentenario della morte del poeta. — Prato, 1922; in-8°, 183 pages (*Archivio storico Pratese*, supplem. I).
G. Fatini, « *Dietro alle poste delle care piante* ». *Nella regione Amiatina*; Florence, 1922 (*Giornale Dantesco*, XXV, 1).
Luigi Valli. *Il simbolo centrale della Divina Commedia* : *la Croce e l'Aquila*; Florence, 1922 (*Giornale Dantesco*, XXV, 1).
Edmondo Rho. *Il dolce stil nuovo e Guido Cavalcanti*; Arezzo, 1921; 29 pages in-8°.
Guido Mazzoni. *Nella terra della Libertà — Commemorazione del poeta della Libertà — Discorso al Senato e al popolo di San Marino* — XXX Settembre MCMXXI. San Marino, 1922; 29 pages, in-8°.
F. Ravello. *La Gran Voce*, discorso commémorativo tenuto in Ivrea, 1921; 44 pages, in-8°.
La Divina Comèdia de Dant Alighieri posada en Català por **N. Verdaguer i Callis**; I. *Infern*; II. *Purgatori*. Barcelone, 1921; 2 vol. in-8°, 301 et 308 pages.
Editions et commentaires divers des œuvres de Dante : Il Fiore e il detto d'Amore; *Divina Commedia* avec le commentaire de N. Tommaseo; *Vita Nuova*, éd. K. Mackenzie; etc...

Les publications du centenaire se prolongent ; plusieurs ont paru — ou nous sont parvenues — avec un certain retard ; nous n'avons que le regret de ne pas toutes les connaître et de ne pouvoir insister comme il conviendrait sur chacune d'elles : elles sont trop !

Les volumes sur *Dante e Arezzo*, *Dante e Prato* (et combien d'autres analogues ont paru du nord au sud de la péninsule !) témoignent de la vie intellectuelle qui se manifeste jusque dans des villes secondaires. Arezzo est chef lieu de province, mais Prato n'est même pas sous-préfecture ; cependant avec ses admirables monuments, les souvenirs de son passé communal et l'essor de ses industries modernes, à moins de vingt kilomètres de Florence, Prato conserve une individualité propre : le sixième centenaire de la mort de Dante y a eu sa célébration particulière — conférences, « mostra di memorie dantesche pratesi », dont le professeur S. Nicastro publie ici le catalogue, ce volume enfin, dû à l'initiative et à la ténacité du même professeur S. Nicastro, véritable animateur de tout ce mouvement. Le très regretté F. Flamini a composé pour le public de Prato une belle conférence : « L'ideazione poetica e

i fini dottrinali della Divina Commedia »; C. A. Lumini parle de « Prato e la val di Bisenzio nel poema dantesco »; R. Caggese de « Prato nell' età di Dante », V. Biagi de « Dante e il cardinal da Prato », enfin S. Nicastro évoque les souvenirs de Dante et le culte dont il a été l'objet à Prato. Tout cela représente un effort très remarquable.

L'homme à qui revient principalement l'honneur du volume publié par Arezzo est le professeur Giuseppe Fatini, agissant au nom du Comité Arétin de la Société « Dante Alighieri » ; non content d'être la cheville ouvrière de l'entreprise, il a fourni près de la moitié de la matière du volume ; il a traité en deux articles, d'une information abondante et précise, des « Orme dantesche nell'Aretino » et du « Culto di Dante in Arezzo » pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, sujet repris par C. A. Lumini pour les siècles suivants, jusqu'au XXe. M. A. Bini parle d'Arezzo au temps de Dante; E. Caioli, de l'influence de Dante sur les artistes arétins — Luca Signorelli né à Cortone, Michel Ange, né à Caprese, sans parler de Vasari et d'un moderne, F. Nenci. Un court article de M. U. Tavanti est consacré à l'église de Certomondo, toujours debout, et qui fut témoin de la bataille dantesque de Campaldino en 1289. M. Guido Paliotti commente et publie un *Lamento* arétin sur la mort de l'empereur Henri VII (1313), d'après la copie qu'en avait prise vers 1866 un vénérable savant d'Arezzo, G. F. Gamurrini, qui a écrit une sorte de préface pour ce beau volume, en l'adressant « Aux jeunes » !

Dans un article du *Giornale Dantesco* (XXV, I), M. G. Fatini relève les souvenirs de Dante qui restent attachés à la région du Montamiata, dans la province de Sienne — Radicofani avec Ghino di Tacco (*Purg.* VI, 13-14) et Santafiora (*ibid.*, 111). Le même fascicule du même *Giornale* renferme une importante étude (l'une et l'autre sont élégamment tirées à part) de M. Luigi Valli, qui reconnait dans la Croix et l'Aigle le symbole central de la Divine Comédie. Ces essais d'interprétation allégorique du poème sont un peu pénibles, mais ils sont utiles. M. L. Valli, fervent disciple et admirateur de G. Pascoli, prend pour point de départ l'interprétation de son maître et la développe, ce qui ne rend pas son exposé beaucoup plus clair ni agréable ; mais il ne faut pas dédaigner les recherches de ce genre : elles exigent de l'ingéniosité et du désintéressement. Ce qui fâche un peu, c'est que M. L. Valli s'appuie sur les enseignements dantesques de Pascoli comme sur la vérité définitivement acquise ; il annonce la publication prochaine d'un livre où il exposera de façon « simple, brève et claire » *l'Allegoria di Dante secondo G. Pascoli*; ce sera encore un ouvrage utile et méritoire. Mais on peut se demander s'il convient de voir en M. Luigi Valli un interprète de Dante ou bien plutôt de Pascoli ?

M Edmondo Rho s'est appliqué à définir la place occupée par Guido Cavalcanti, « premier ami » de Dante, dans l'école dite du *Dolce stil nuovo*; il a déployé dans ce travail des qualités précieuses de goût et d'analyse pénétrante. Seulement il prend les mots « dolce stil nuovo » dans un sens démesurément agrandi, celui de religion de la beauté, et le mouvement, commencé avec Guinizelli, se termine avec Dante. Bien que M. E. Rho fasse bon marché des

célèbres déclarations de Dante lui-même (*Purg.* XXIV, 52-54), qu'il estime « sans valeur pour un jugement esthétique », on peut lui rappeler qu'elles ont au moins un sens historique assez précis : les « nuove rime » (*ibid* v. 50), évidemment identiques au « stil nuovo » du v. 57, ont commencé avec la première Canzone de la Vita Nuova (*ibid.* v. 51), laquelle est de 1289 environ. Il faudrait donc dire qu'en reprenant l'expression même de Dante, et en parlant d'« estetismo stilnovistico » (sic !), on lui donne pourtant un sens tout différent de celui qu'avait clairement indiqué le poète ; et alors chacun peut juger que cette logomachie risque de perdre de vue les réalités essentielles.

L'éloquent discours prononcé, par M. Guido Mazzoni, à Saint-Marin, « terre de la liberté », pour y célébrer le sixième centenaire du « poète de la liberté », mérite une mention toute spéciale, pour la noblesse des idées autant que pour la perfection de la forme.

M. Federico Ravello a prononcé le 5 juin 1921, à Ivrée, un discours commémoratif, *La grande voix*, d'une réelle élévation et d'un courage peu commun : il a osé dire à ses compatriotes : ce qui manque le plus aux Italiens, ce n'est pas l'intelligence, c'est le caractère : « Sì, manca sovra tutto l'educazione del carattere » (p. 16), et il leur a montré en Dante le grand modèle à imiter.

Lorsqu'en 1912 la *Società Dantesca italiana* annonça que le centenaire de 1921 serait célébré par des fêtes et des publications à la gloire de Dante, Narcis Verdaguer i Callis entreprit de traduire, vers par vers, en catalan, la Divine Comédie ; la tentative n'avait pas été renouvelée depuis Andreu Febrer au début du xve siècle ; elle était bien faite pour séduire un fervent lettré catalaniste. La traduction du Purgatoire fut achevée le 20 mars 1918 ; quatorze jours plus tard, le traducteur mourait. Ce sont ces deux « cantiche » qui ont été publiées en deux volumes, d'une fort belle exécution typographique, par les amis de M. Verdagne i Callis, avec cette épigraphe de Dante : *Mostrò ciò che potea la lingua nostra* (*Purg.* VII, 17). La compétence me fait défaut pour dire si la traduction rend la physionomie et l'harmonie du texte, comme elle semble y prétendre (sans pourtant recourir à la rime) ; mais il est certain qu'elle est extrêmement fidèle et le plus souvent littérale. Le texte est imprimé au bas des pages, en petits caractères ; il n'y a aucune note.

La « Società Dantesca Italiana » a publié (Florence, Bemporad, 1922), en appendice à sa récente édition des *Opere di Dante* (voir *Et. Ital.*, IV, 1922, p. 50), un volume de 174 pages contenant le poème parfois attribué à Dante, *Il fiore*, et le *Detto d'Amore*, qui peut être considéré comme étant dû à la même plume que « la Fleur » ; l'édition en a été préparée avec le plus grand soin par M. E. G. Parodi, qui l'a fait précéder d'une introduction de xx pages, et fait suivre de notes critiques, d'un glossaire et d'un index des noms propres et des allégories. M. E. G. Parodi est opposé à l'attribution des deux poèmes à Dante. Question probablement insoluble, sur laquelle il faudra entendre encore M. Guido Mazzoni, qui a de son côté imprimé une édition avec commentaire du *Fiore* ; espérons que cette édition ne tardera plus beaucoup à paraître.

L' « Unione tipografica editrice Torinese » a eu l'excellente idée de réimprimer dans sa collection de classiques italiens annotés, dirigée avec beaucoup de

compétence et de goût par M. G. Balsamo-Crivelli, la Divine Comédie avec le commentaire de Niccolò Tommaseo et une introduction de M. Umberto Cosmo (3 vol. in-16).

M. le Professeur Kennett Mckenzie, de l'université d'Illinois, publie une édition de la *Vita Nuova* (New-York, Heath, 1922; in-16, XXVI, 172 pages), comprenant une introduction, une bibliographie, d'abondantes notes et un vocabulaire. C'est un excellent travail à mettre entre les mains des étudiants, et pas seulement américains.

Le volume de M. Giacomo Bottini (*Breve prologo e postille alla Div. Com.*; Città di Castello, 1922; in-8, 142 pages), est un essai méritoire de commentaire élémentaire, destiné à faciliter l'intelligence du divin poème parmi la jeunesse. Atteindra-t-il son but ? Il y a quelque naïveté dans les explications que l'auteur donne touchant la configuration de l'Enfer, du Purgatoire et touchant l' « horaire » du voyage; M. G. Bottini parait croire que tout cela est arrivé! Les notes visent des passages particulièrement obscurs; on ne saurait dire qu'elles y apportent toutes une grande clarté.

HENRI HAUVETTE.

Th. Spoerri. *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso.* Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung. — Berne, Librairie Académique; in-8°, 46 pages, 1922.

M. Th. Spœrri, qui succède à E. Bovet dans la chaire de littératures romanes à l'Université de Zurich, ne craint pas de refaire le parallèle classique entre l'Arioste et le Tasse, qui a occupé tant de générations de critiques ; il est vrai que ce parallèle est à peu près inévitable, et M. Spœrri ne le refait pas comme tout le monde. Son point de départ est le livre de Wölflin, *Renaissance und Barock* (Munich, 2e éd., 1907), dans lequel l'esthéticien allemand a défini les caractères de ces deux styles dans l'architecture, mais en tenant compte de toute la vie intellectuelle et morale de ces deux moments de la civilisation italienne. M. Spœrri a recherché dans quelle mesure les définitions de Wölflin étaient applicables à la poésie, et précisément aux deux poètes italiens qui s'affrontent inévitablement, l'un dans le premier quart, l'autre dans le dernier quart du XVIe siècle, et il a trouvé avec une vive satisfaction que cette application était rigoureuse. C'est le résultat de cette enquête qu'il nous expose. Elle est vraiment intéressante et a le mérite de ne pas aboutir à de pures impressions, difficilement démontrables, puisqu'elle repose sur l'examen de formules très précises. Le défaut de cette méthode est de prendre son point d'appui dans les formules de Wölflin, qui ne sauraient être tenues pour l'expression évidente et définitive de la vérité. Mais ce n'est là qu'un artifice d'exposition : les définitions de Wölflin sont très instructives, et le grand avantage qu'en tire M. Spœrri est de dresser un parallèle impartial, qui ne tend à exalter ou à rabaisser aucun des deux rivaux, mais simplement à ca-



ractériser en détail la nature de leur génie et de leur poétique. L'auteur y déploie beaucoup de finesse dans l'analyse du talent des deux poètes ; après avoir débuté par une étude de dialectologie italienne, il fait preuve aujourd'hui de précieuses qualités dans le maniement de la critique esthétique.

H. H.

Alessandro Manzoni. *Le Tragedie, gl' Inni sacri, le Odi, nella forma definitiva e negli abbozzi e con le varianti delle diverse edizioni;* Milano, U. Hoepli, 1922, in-16 de xv-500 pages.

En 1907, M. Michele Scherillo publiait, à la librairie Hoepli, de Milan, une excellente édition critique et très documentée, des Tragédies, Hymnes sacrés et Odes de Manzoni, qui formait le troisième volume des Œuvres du grand écrivain. Il vient de les rééditer, mais non sans apporter à son premier travail des modifications assez importantes, dans la *Biblioteca classica Hoepliana*, qui compte actuellement une vingtaine de volumes, d'une exécution matérielle très soignée. Dans cette édition de 1922, que l'on a voulu faire coïncider avec le centenaire de la publication des *Promessi sposi*, on trouvera plus et moins que dans l'édition de 1907. M. Scherillo a jugé inutile de réimprimer les opuscules qui, dans cette première édition, suivaient les Tragédies, à savoir la *Lettre à M. C.* [*Chauvet*] *sur l'unité de temps et de lieu dans la Tragédie*, et les traités ou mémoires publiés sous le titre commun de *Materiali estetici*. En revanche, le nouveau volume offre (p. 357-362) le texte d'une bien intéressante ébauche, fort remaniée elle-même, du *Cinque Maggio*. La série des *Poesie non accolte dall'autore nella sua edizione delle* « *Opere varie* » s'est enrichie de trois pièces nouvelles : deux sonnets, l'un *Alla sua donna*, l'autre *Alla Musa*, tous deux de 1802, et une « canzone », *Aprile 1814*, inspirée par l'émeute milanaise du 20 avril, où le ministre Prina trouva la mort. — En outre, l'annotation des *Inni sacri* et celle des *Poesie non accolte* ont reçu de notables additions. — Enfin, le long mémoire *Il decennio dell'operosità poetica di Manzoni*, qui servait d'introduction au volume de 1907, a été remplacé par une série de sept essais, discours ou articles de revues, sur Manzoni, publiés par M. Scherillo de 1909 à 1914, et qu'on aimera à trouver réunis ici sous forme d'Appendice. Les premiers de ces essais, où est étudiée la pensée politique de Manzoni (*Manzoni e Cavour*, *Manzoni e Napoleone III*, etc.), se rattachent étroitement à l'histoire du Risorgimento, et dépassent le cadre de simples chapitres biographiques. D'un caractère assez différent sont les trois derniers morceaux, intitulés : *Manzoni inedito* (fragment d'un petit poème de la jeunesse de l'auteur, sur la vaccination), *Manzoni intimo*, *Indiscrezioni d'eruditi e malignazioni di amici* (en grande partie d'après la correspondance de Tommaseo) et *Manzoni maltrattato* (réfutation d'une assertion malheureuse et d'ailleurs inexacte de Raffaello Barbiera).

L. A.



Alphonse Roux. *Histoire de l'Art*, Paris, Delalain, 1922 (4e éd.), in-8°, XI-452 p., 373 fig.

Emile Bertaux qui, lorsque ce livre parut, avait, dans une préface, donné à l'auteur l'appui de son autorité et le témoignage de son amitié, se réjouirait, avec la bonté qui le caractérisait, du succès qu'obtient M. Roux et que prouve une quatrième édition. L'auteur a refondu son ouvrage que, modestement, il dédiait aux élèves de l'enseignement secondaire, mais qui intéresse toute personne désireuse de posséder les connaissances lui permettant de visiter avec profit villes et musées. Le rôle prépondérant et décisif que l'Italie a joué à des époques diverses, est parfaitement montré dans les chapitres III, IV et V, consacrés à l'art romain et à ses héritiers directs, l'art chrétien primitif, l'art byzantin et l'art roman, dans les chapitres IX et XI où se développent la Renaissance, puis les XVIIe et XVIIIe siècles, enfin dans le chapitre consacré à l'Europe au XIXe siècle. Pour cette dernière période, que M. Roux me permette une critique sur un point de détail : il énumère les principales œuvres de médiocres, comme Thorwaldsen et surtout Rauch, Rietschel, Schadow, mis typographiquement en vedette, et il ne porte à l'actif de Canova, perdu au milieu d'un paragraphe, que la seule Pauline Borghèse. C'est trop dédaigner un artiste dont, entre autres ouvrages, le *Tombeau de l'archiduchesse Marie Christine* à Vienne prouve des qualités et même un génie refusés à Thorwaldsen et à l'équipe allemande. M. Roux rétablira une juste proportion dans la cinquième édition, que je souhaite prochaine, d'un livre qui la mérite.

GABRIEL ROUCHÈS,

Louis Réau. *L'art russe des origines à Pierre-le-Grand*. — Paris, Laurens, 1921, in-8°, XI+387 pages, 104 planches.

Nous n'avions pas encore sur l'art russe d'ouvrage documenté sûrement et écrit par un auteur connaissant le monde et la langue russes. Le présent volume forme le tome premier d'un livre dont nous étudierons la seconde partie dans un prochain numéro.

Le but spécial de cette revue ne me permet pas une analyse complète de cet ouvrage neuf et intéressant, qui nous révèle un art à coup sûr moins bien connu que celui de certains pays d'Extrême-Orient. Je m'attacherai à dégager ce qui forme l'histoire des relations entre l'Italie et la Russie. L'art russe a reçu des apports étrangers sans rayonnement réciproque, et la contribution de l'Italie n'est pas la moins importante.

Byzance fut d'abord le trait-d'union entre les deux pays. Elle fournit à l'art russe et à l'art italien naissants les mêmes éléments. Son influence pénétra

en Russie par les colonies grecques de la Mer Noire, mais, à cause de la conversion tardive des Russes au Christianisme, elle n'exerça son plein effet qu'à partir du xe siècle. Kiev et Novgorod sont les premiers centres où s'élabore l'art russe. La peinture de fresques et d'icones, très prospère à Novgorod et qui eut son épanouissement du xive au xvie siècle, représentée surtout par deux grands artistes, Maître Denis et Roublev, offre une parenté évidente, non seulement avec Cimabué, cela va sans dire, mais avec les maîtres du Trecento, Giotto et aussi les Siennois. Certaines planches du livre de M. Réau sont frappantes à cet égard: par exemple, l'*Entrée du Christ à Jérusalem* (pl. 33) si voisine de Simone Martini, la *Mise au Tombeau* (pl. 35) qui nous fait penser à la *Mort de Saint-François* de Giotto à Santa Croce de Florence. Les Vierges avec l'Enfant sont représentées d'une façon humaine et pathétique, éloignée de la sécheresse byzantine, et offrent de frappantes ressemblances avec les Madones italiennes.

De pareilles affinités ont permis à des historiens russes comme Rovinski, Kondakov et Likhatchev d'avancer l'hypothèse d'une influence de la peinture italienne sur la peinture byzantine et, partant, sur la russe. Leur argumentation est solide. Elle repose d'abord sur des faits historiques : les événements qui, du xiie au xvie siècle, ont mis en contact Byzance et l'Italie, et l'expansion des Vénitiens et des Génois en Orient à la suite de la quatrième Croisade. Venise s'empare des Iles Ioniennes, des Cyclades et de la Crète et, concurremment aux Génois, fonde des comptoirs sur les bords de la Mer Noire et de la Mer d'Azov. Les Génois ont leur principal établissement à Caffa; en Crimée, d'où les convois de marchandises remontent le Don jusqu'à Moscou. De plus, l'Italie communiquait avec la Russie par la côte dalmate et la Serbie.

Kondakov et Likhatchev ont renforcé cette documentation historique par des arguments d'ordre esthétique, basés principalement sur l'iconographie de la Vierge. Le type de la Madone humanisée qui n'est plus réduite à symboliser des idées théologiques, est purement italien ; c'est de lui que procède le type russe de la *Vierge de Compassion* avec l'Enfant qui la caresse, qu'elle allaite ou qui joue avec un oiseau.

Kondakov signale enfin des analogies de style : fraîches couleurs empruntées aux Italiens des xive et xve siècles ; allongement des figures sous l'influence de Lorenzo Veneziano; fonds de paysages en gradins, et architectures à l'antique. La fusion entre la tradition byzantine et le génie italien se serait effectuée par la Crète vénitienne.

Cette thèse a pour adversaires Mouratov et les défenseurs de Byzance qui démontrent que, sous les Paléologues, l'art s'était renouvelé dans cette ville et présentait les traits iconographiques nouveaux, invoqués par les partisans de l'influence italienne. Toutes les Madones italiennes en dérivent. De même, on retrouve les caractéristiques de style signalées par Kondakov.

Il n'y a pas eu une Byzance italianisée, transmettant à Novgorod le rayon italien, mais l'expansion de l'art byzantin en Italie a continué, grâce aux monastères basiliens de l'Italie méridionale et de Grotta Ferrata près de Rome. M. Réau qui se range à la théorie des byzantinistes, conclut : « Ainsi l'art des

maîtres byzantinisants de Florence, de Sienne et de Venise plonge ses racines dans le même sol que l'art des peintres d'icones de Novgorod, et c'est ce qui explique qu'à un ou deux siècles de distance Roublev rappelle Duccio et Maître Denis Giotto ».

Le contact direct avec l'Italie, s'il ne se produisit pas à Novgorod, eut lieu à Moscou lorsque, après les ravages de l'invasion tatare, le *Kreml* (et non Kremlin, transcription défectueuse) fut reconstruit, à la fin du xv° siècle et dans les premières années du xvi°, par des Italiens. Le choix qu'Ivan III avait fait de ces artistes, s'explique ainsi : Moscou entretenait des relations suivies, par la route du Don, avec les colonies génoises et vénitiennes de la mer Noire, notamment avec Caffa. La Renaissance italienne avait pénétré dans la Hongrie et la Pologne voisines. Dès le début du xv° siècle, le Florentin Filippo Solari est au service du roi Sigismond de Hongrie et appelle des artistes toscans comme Masolino da Panicale (Peintures de la chapelle d'Ozor et du Mausolée de Szekes Fejervar au S. de Budapest).

Mathias Corvin est en relations amicales avec Laurent le Magnifique qui, suivant Vasari, lui envoya deux bas-reliefs de Verrocchio. En 1476, il épouse Béatrice d'Aragon, fille de Ferdinand de Naples, et commande à Laurana des bustes de sa femme. Il fait décorer son palais de Bude d'après des dessins de Benedetto da Majano; en 1488, il invite Filippino Lippi à venir.

A la même époque, Casimir Jagellon, roi de Pologne, s'entoure d'humanistes italiens.

Une troisième cause de cette pénétration italienne en Russie est, en 1472, le mariage d'Ivan III avec une princesse, italienne non de naissance mais d'éducation, Zoé Paléologue; mariage préparé par le trésorier du tzar, Gian Battista surnommé La Volpe.

Ivan III envoie plusieurs ambassades en Italie pour chercher des artistes ; elles ramènent en 1474 Ridolfo Fioravanti de Bologne; en 1488, à la tête d'une troupe d'architectes, d'orfèvres, de fondeurs et d'armuriers, Pietro Antonio Solari de Milan, dont les ascendants avaient collaboré au Dôme de Milan et à la Chartreuse de Pavie; en 1493, Alevisio de Milan; en 1504, une nouvelle caravane d'artistes. En 1527, une nouvelle mission auprès du pape arrive au moment du sac de Rome et ne donne pas de résultats.

La faveur des Italiens décline par la suite. Le clergé russe soupçonne les catholiques de propagande et se montre moins méfiant vis-à-vis des protestants allemands, anglais ou hollandais qui supplantent les Italiens. Ceux-ci ne reprendront leur place qu'au xviii° siècle, quand Pierre le grand appellera Trezzini à Saint-Pétersbourg.

Les Italiens, engagés par les princes moscovites, venaient du Nord, de Milan (Solari, Marco Ruffo et Alevisio Novi) ou de Bologne (Fioravanti). Aussi y a-t-il des rapports entre les monuments de l'Italie septentrionale et ceux du Kreml ; le *Palais à facettes* est une réplique du palais Bevilacqua de Bologne; les remparts du Kreml évoquent la silhouette du château de Milan). Pour les monuments religieux, les plus importants du Kreml, les Italiens durent, pour des raisons d'orthodoxie, copier des modèles russes. Ils eurent à montrer peu

d'initiative, mais à rééduquer les Moscovites qui avaient oublié toute technique pendant l'invasion tatare. Ils n'eurent de liberté que dans le décor où leur influence se montre davantage que dans les plans et les formes architectoniques.

Cette influence si circonscrite prit fin vers 1530 où apparaît une architecture nationale, inspirée des constructions en bois. Quelques motifs décoratifs rappellent seuls l'Italie.

Plus tard, le style baroque d'essence italienne ne fut pas importé directement en Russie, mais filtré par l'Ukraine et par la catholique Pologne. Il se modifia fortement et arriva à produire un type local d'église à étages.

Pour résumer l'important et précieux ouvrage de M. Réau, si l'influence du XIIIe siècle italien est contestable sur l'école de peinture de Novgorod, celle de la Renaissance italienne au Kreml de Moscou, puis celle du Baroque ne sont pas douteuses. L'apport de l'Italie à la formation de l'art russe est, comme le montre M. Réau, un des plus importants parmi la contribution des divers pays d'Occident.

Gabriel ROUCHÈS.

Giovanni Papini : *Le crépuscule des philosophes* (*Kant, Hegel, Comte, Spencer, Schopenhauer, Nietzsche*). Traduction française de Mlle J. Bertrand. — Paris, Chiron, 1922. Un vol. in-16 de XIX-268 pages.

Le livre dont Mlle Bertrand nous donne une bonne traduction — déparée par de trop nombreuses fautes typographiques — a paru en 1905. En ce temps-là, M. Papini professait déjà un « pragmatisme » agressif, mais il n'avait pas conquis la notoriété. Usant alors d'un procédé familier à beaucoup de novateurs, il avait demandé à la publicité une renommée trop lente à venir à son gré. Les philosophes n'avaient pas voulu le reconnaître pour un des leurs ? Il allait donc prendre les uns après les autres les représentants classiques de la philosophie moderne et les « éreinter » méthodiquement. Ainsi avait déjà procédé Fr. Nietzsche — entraîné sans doute par des mobiles du même ordre. Une ambition impatiente, un dépit amer de ne pas jouer un rôle de premier plan expliquent d'ordinaire ces critiques passionnées, où il faut voir l'expression d'une vanité souffrante et d'un amour-propre blessé. « Ce livre « n'est pas un livre de bonne foi : C'est un livre de passion et par conséquent « d'injustice ; un livre inégal, partial sans scrupule, violent, contradictoire, « insolent, comme les livres de tous ceux qui savent aimer et haïr, sans rou« gir de leurs amours et de leurs haines... » Et plus loin : « Mon livre ne « prétend pas informer le lecteur de ce qu'ont pu penser au juste les malheu« reux dont je parle. » Aveux d'un écrivain loyal, entraîné par une passion irrésistible ? Ou ruse un peu naïve pour attirer l'attention par la promesse fallacieuse de violences inédites ? M. P. exagère : il est injuste et violent parfois. Mais sa violence d'ailleurs amusante sonne un peu faux.

Car il semble connaître assez mal ses victimes. Il n'est pas sûr qu'il en ait

lu autre chose que des extraits. Il est certain seulement qu'il a parcouru quelques ouvrages de critique à leur sujet. Et les objections bonnes ou mauvaises qu'il y a trouvées, il nous les présente à son tour, mais grossies et caricaturales. Il semble avoir lu à travers des verres déformants quelque manuel d'histoire. Parfois il frappe juste et il atteint à une vigueur de parodie singulière. Plus souvent, il lutte contre des philosophes imaginaires et se bat contre des fantômes qu'il a créés lui-même. Et cela serait très drôle, si, quittant parfois le ton de la satire, l'auteur ne tentait pas de se hausser lui aussi à des conceptions philosophiques et s'il ne dogmatisait pas à bâtons rompus.

Prenons un exemple de sa méthode. Voici Auguste Comte. C'est essentiellement, selon M. Papini, un bourgeois austère, de famille respectable et rangée et dont la formation scientifique et militaire à l'Ecole polytechnique, a encore exagéré la solennité naturelle. Or, par une rencontre ridicule, il s'est trouvé que ce philistin avait une âme mystique et religieuse. Rien d'étonnant dès lors qu'il ait voulu être « le S. Thomas et l'Ignace de Loyola d'un nouveau catholi« cisme scientifique », « un Messie qui fait des mathématiques. » Par tempérament et par hérédité, A. Comte se doit de vouloir être le restaurateur de l'ordre social, bouleversé par la Révolution. Mais, il a subi le prestige de cette Révolution et il n'ose croire possible un retour vers le passé. Ainsi, par l'effet de l'incurable médiocrité bourgeoise qui est en lui, il se fera le prophète des idées révolutionnaires, l'apôtre de « l'humanité », qui devient le dieu des temps nouveaux. L'unité, l'ordre qu'il cherche passionnément il les demandera à la science : il prétendra achever l'édifice des sciences en y ajoutant, de son cru, une politique et une théologie. Or, sans le vouloir, A. Comte n'a fait ainsi que « ranger en bel et bon ordre toute une procession de sottises. » (p. 156.) D'abord, la sottise humanitaire » qui affirme l'égalité foncière des hommes, quand le progrès exige leur différenciation croissante. En second lieu, la sottise de « l'unité sociale » qui oblige A. Comte à fixer un terme au progrès et à décrire un état parfait et définitif. Enfin la croyance en une science positive, impersonnelle, indépendante de la personnalité du savant, comme si les œuvres des savants elles-mêmes ne réfléchissaient pas, dans leurs conclusions métaphysiques et pratiques les aspirations, les croyances, les désirs de ceux qui les ont composées. En somme A. Comte est un théologien manqué, un théologien médiocre et puéril dont l'ambition suprême est de soumettre le monde à la domination d'une caste intellectuelle et sacerdotale. « Il a été un Messie. « Mais il n'a pas apporté au monde la Bonne Nouvelle. Son évangile est l'é« vangile de la petite bourgeoisie, semi-cultivée et semi-humanitaire. Il a été « prêché en France et ses meilleurs disciples se retrouvent chez un grand « romancier français, Gustave Flaubert. Ce sont, pour qui ne le saurait pas, « Messieurs Homais, Bouvard et Pécuchet. » (p. 188). On devine quel parti le romantisme anarchiste de M. Papini pourra tirer de quelques formules de Kant et de Hegel. Et avec quel mépris il pourra traiter l'œuvre encyclopédique de « l'ingénieur anglais » H. Spencer.

Le chapitre le plus curieux du livre est consacré à Nietzsche. Comme beau-

coup d'écrivains italiens contemporains M. P. a subi profondément l'influence de Nietzsche, pour lequel, en dépit des injures qu'il lui prodigue, il garde une secrète tendresse. Le motif général de sa critique est bien intéressant : Nietzsche est un homme faible qui a voulu se donner l'illusion de la force. « Le geste héroïque de Nietzsche fut de vouloir réagir contre la faiblesse et la maladie. » (p. 239). Réaction purement verbale d'ailleurs, puisque Nietzsche n'a réussi à faire que des livres, puisqu'il s'est toujours montré incapable d'agir. Réaction superficielle et frivole, qui prend des phrases lyriques et creuses pour l'expression d'une pensée, alors que « l'esprit fatigué » de Nietzsche est précisément impropre à la pensée et au raisonnement suivi. Au fond, Nietzsche est demeuré un pauvre chrétien, tremblant et inquiet, et son perpétuel hymne à la force est l'aveu désolant de sa faiblesse incurable. Il y a quelque part de vérité dans ces observations. Mais n'est-ce pas son propre secret que M. P. nous livre, en attaquant Nietzsche, auquel il ressemble, dans cet ouvrage, par tant de côtés ? Sa manière de prendre les questions, ce mélange d'outrance et de lyrisme, cette façon de s'attacher aux petits côtés des choses, tout cela se retrouve dans les *Considérations inactuelles* et dans les autres écrits de Nietzsche.

On lit ce livre avec un plaisir mêlé de mélancolie. Ces hommes, ces philosophes que M. P. attaque avec tant de violence ont réfléchi de leur mieux aux problèmes éternels. Bonnes ou mauvaises, leurs solutions témoignent d'un effort puissant et sincère pour comprendre les choses. On peut ne pas les aimer : mais pourquoi cette passion de les abaisser ? De quelle œuvre, même la plus haute ne peut-on pas faire la caricature ? On objectera qu'une critique approfondie et modérée ne peut pas être populaire et qu'il faut pour le grand public auquel l'auteur s'adresse, des images d'Epinal vivement enluminées. Mais le malheur est que les portraits de M. P. ne ressemblent que de très loin à leurs modèles. A qui fera-t-on croire que la philosophie de Kant est une philosophie du « sentiment, » comme M. P. l'affirme sans en donner la preuve ?

Au fond, les idées, pour M. P., ne sont que des thèmes de rhétorique. Il n'est porté par aucune conviction profonde et raisonnée, par aucun sentiment vif. Nietzsche au moins était sincère et passionné. M. P. est plus maître de lui et il calcule davantage. Dans la philosophie il apporte les préoccupations du polémiste politique et du pamphlétaire. Et l'on voit par là ce qu'il entend par le pragmatisme. Aux premiers essais du « *Leonardo* » W. James avait consacré une notice pleine de bienveillance que M[lle] Bertrand a reproduite. Mais James n'a jamais cru que seules étaient vraies les idées pratiquement utiles — à leur auteur. Faire dépendre la vérité d'une doctrine morale ou religieuse de son efficacité pratique cela ne signifiait pas se donner le droit, par un acte arbitraire, d'affirmer n'importe quoi. James avait plus que personne le respect du fait, le goût de l'information exacte et son « pragmatisme » était une forme de la plus large et de la plus intelligente tolérance intellectuelle. Le pragmatisme de M. P. est une forme de la sophistique : toute idée lui est bonne quand elle lui inspire des développements éloquents. C'est précisément le contraire de l'esprit philosophique.

Cela dit, M. P. a de la verve, de la vie, une invention verbale amusante, le vocabulaire le plus pittoresque et le plus varié, tous les dons d'un avocat merveilleux. Espérons que son évolution n'est pas achevée, et qu'en possession de la renommée qu'il cherchait, il sentira mieux le prix de la simple vérité.

A. RIVAUD.

Ernest Lémonon : *L'Italie d'après guerre (1914-1921)*. — Paris (Alcan, 1922).

M. Lémonon étudie successivement dans son livre les différents aspects de la vie italienne depuis 1914. La politique extérieure, la situation économique et financière, le mouvement social et la politique du Saint-Siège font l'objet d'études très rigoureusement documentées ; de l'exposition claire et méthodique de faits fort nombreux, se dégagent aisément pour le lecteur la physionomie morale de l'Italie actuelle, les grands courants d'idées qui dirigent la vie du pays, en même temps que le caractère et l'influence des principaux hommes politiques.

L'histoire des différents partis est retracée dans le premier chapitre : La Politique intérieure. C'est d'abord l'histoire trouble du giolittisme, sa souplesse, ses campagnes dissimulées, son « travail de sape ». Pour M. Lémonon, la politique de M. Giolitti est essentiellement empirique, riche en ressources. Il gouverne avec art, sachant se taire, ou agir sur ses créatures, lorsqu'il n'est pas au banc du gouvernement. Après l'intervention, que M. Lémonon considère comme la victoire morale du peuple italien sur lui-même, les giolittiens sabotent sournoisement la politique des interventistes, tandis que les socialistes la sabotent ouvertement. Aussi les ministères se débattent-ils à grand peine au milieu de cette lutte de partis. L'union sacrée n'est que superficielle, et le ministère Orlando, arrivé au pouvoir à une heure terrible, manquant d'énergie, ne peut résister aux embûches des fascistes et des socialistes. Et M. Lémonon montre comment, malgré les apparences, le giolittisme est vainqueur avec le ministère Nitti. L'arrivée à la Chambre de deux partis organisés, le parti socialiste et le parti populaire force M. Nitti à une politique de bascule, hésitante et irréfléchie, et au milieu du malaise grandissant, c'est M. Giolitti qui est désigné au roi par l'opinion populaire. Revenu au pouvoir, il reste le « plus subtil des politiciens. »

A l'histoire détaillée de toutes ces luttes violentes, l'auteur apporte une conclusion optimiste; il pense que le résultat de ces hésitations, de ces incertitudes, sera de donner au Parlement une vision plus claire des intérêts nationaux.

L'histoire de la politique extérieure italienne est, elle aussi, une succession de luttes. La foi patriotique et idéaliste de M. Sonnino ne suffit pas à donner à sa politique la clarté et l'énergie désirables ; il laisse l'opinion dans l'ignorance, et son ministère tombe sous les coups des neutralistes et des nationa-

listes. Il se rapprochera d'ailleurs de ces derniers, lorsqu'il deviendra le collaborateur de M. Orlando. Et l'auteur insiste alors avec beaucoup de clairvoyance sur le mal causé à l'Italie par les exagérations des nationalistes qui font rêver le peuple de chimères et rendront plus dure la déception finale; ils sont cause de l'imprécision de la politique italienne; par leur faute on ne voit point de solution aux questions adriatiques. Et le mal est à son comble quand M. Orlando durant la période d'enthousiasme qui suit la victoire cède lui aussi, à la poussée nationaliste, et laisse faire. Les Italiens deviennent hypersensibles et s'en prennent aux alliés de la veille. Ce fut donc, pense M. Lémonon, le grand tort de M. Orlando de laisser grandir le mouvement nationaliste et de soutenir ensuite son programme devant la Conférence de la Paix. Au milieu du mécontentement général, devant l'attitude intransigeante des nationalistes, la question de Fiume reste insoluble.

Cette question d'ailleurs a eu, dit M. Lémonon des conséquences désastreuses, puisqu'elle a désuni l'Italie et la France. L'auteur s'attache à montrer comment la politique de MM. Millerand et Leygues fut cependant toujours conciliante vis-à-vis de l'Italie; les preuves, dit-il, sont nombreuses de l'appui fourni par la France au gouvernement de Rome. Le désir de conciliation qu'a la France vis-à-vis de l'Italie ne s'est-il pas manifesté dans d'autres circonstances comme dans les accords tuniso-tripolitain et anatolien? On ne peut donc que déplorer la mauvaise humeur de l'Italie, car les deux peuples ne devraient pas se méconnaître.

Les principales questions de politique extérieure sont maintenant résolues pour l'Italie, et M. Lémonon espère que la politique réaliste que pratique le gouvernement depuis 1920 donnera ses fruits, si ce gouvernement renonce aux exagérations nationalistes et reste solidaire de ses alliés. Après avoir retracé les vicissitudes de l'agriculture et de l'industrie italiennes pendant la guerre, l'auteur constate que le grand problème actuel de la vie économique en Italie, c'est le problème agraire. Il étudie longuement le latifondisme, les moyens de remédier aux inconvénients de la grande propriété; il voit surtout le remède dans l'organisation du crédit agraire et la formation de sociétés ayant pour but la culture de la terre. Il ne néglige aucune des questions multiples se rapportant à l'industrie; questions de douane, de marine, d'action bancaire, il pense que si l'Italie est un grand réservoir de forces, celles-ci ne sont pas en plein rendement, mais qu'une tendance à une meilleure exploitation des richesses du pays se dessine. Un des points particulièrement intéressant de son étude, c'est le tableau qu'il trace des relations commerciales de l'Italie avec la France et l'Allemagne.

Les Italiens ont reproché à la France, d'avoir dénoncé l'accord de 1917; mais, dit M. Lémonon, c'est pour arriver à la conclusion d'un accord commercial général Le commerce franco-italien était important avant la guerre; il devrait se développer toujours; toutefois les nouvelles conditions économiques demandent des arrangements nouveaux. M. Lémonon fait remarquer que les ententes particulières déjà intervenues entre des maisons italiennes et françaises prouvent jusqu'à l'évidence le caractère complémentaire des productions des

deux pays. Enfin l'entente serait d'autant plus à désirer, que dès l'armistice, l'effort allemand a été considérable en Italie. Le 27 août 1921, l'Idea Nazionale dénonce le plan allemand en publiant le rapport Strohecker, qui met en évidence le désir de l'Allemagne de contraindre l'Italie à suivre sa politique. Or, dit M. Lémonon, même si le rapport est faux, ses idées sont celles de la diplomatie allemande depuis 1918. Les Italiens ont déjoué le piège, mais ils désirent le commerce avec l'Allemagne. Et lorsqu'on considère les listes d'importations allemandes, on voit que les Allemands « tissent un important réseau d'intérêts au delà des Alpes. »

Après cette étude de la situation économique italienne, se place tout naturellement celle de la situation financière, si précaire, alors que le contribuable est déjà surchargé. M. Lémonon signale les nombreuses fautes commises par le gouvernement, cédant à la pression de tel ou tel parti politique. Il étudie tous les remèdes proposés, et arrive au problème si délicat du change ; la politique des différents ministères est étudiée et appréciée par l'auteur qui conclut en disant que le remède aux difficultés financières est aux mains du pays plutôt que du Parlement, et comment il faudrait s'attaquer non aux effets, mais aux causes du mal.

Tous ces problèmes, politique, économique ou financier, dépendent étroitement de l'organisation sociale du pays ; M. Lémonon étudie donc de très près le mouvement social de ces dernières années. Il rappelle les faits : les grèves bruyantes, l'agitation paysanne, le développement rapide de la C G L, les problèmes graves : l'organisation de l'industrie, l'expropriation des latifondi. Les passions sont si violentes que la révolution est à craindre. Elle aurait eu lieu, dit l'auteur, si les socialistes et les catholiques avaient voulu l'entente définitive. M. Lémonon montre le gouvernement arrêté sur la pente dangereuse des concessions excessives aux socialistes par le développement du fascisme ; il en étudie le programme et les méthodes, et reconnaît « qu'il a arrêté le peuple sur la pente du bolchevisme et a eu le grand mérite de réveiller des énergies ». L'auteur exprime une crainte en terminant, c'est que la démocratie italienne, qui manque d'éducation politique, veuille aller trop vite.

Un chapitre sur la politique du Saint-Siège termine cette série d'études, où M. Lémonon a successivement touché à toutes les questions primordiales ou secondaires, intéressant la vie de l'Italie. M. Lémonon s'attache à montrer, par une exacte et minutieuse relation des faits, comment la politique de Benoît XV fut mal jugée par les alliés, ses efforts déformés par la presse de l'Entente. Benoît XV, dit l'auteur, ne pouvait pas prendre parti ; il a en effet été impartial, dans son œuvre de charité comme dans ses efforts vers la paix. Avec le temps, dit M. Lémonon, on rendra justice à la diplomatie du Saint-Siège. Si sa manière n'a pas toujours été celle qu'on pouvait souhaiter, la Papauté mérite toutefois d'être déchargée d'un grand nombre de torts.

Sa politique d'après guerre a été libérale, le parti populaire officiellement constitué ; et ce parti des libertés chrétiennes occupe dès maintenant une grande place dans la vie de l'Italie. Le Vatican et le Quirinal, conclut M. Lémonon, sont d'accord maintenant pour employer la manière douce, on commence à proposer des solutions à la question romaine.



M. Lémonon termine son livre par un acte de confiance en l'Italie. Il en a étudié tous les aspects, en a vu les faiblesses et les forces; il a pensé aux remèdes possibles ; il est persuadé que la crise passée, l'Italie se retrouvera elle-même : « L'Italie, dit-il, sort de la guerre, comme la France, affaiblie. Mais, encore une fois, elle a en elle d'admirables forces latentes qui lui assurent l'avenir, si elle sait les employer. Elle saura les employer. Elle saura montrer au monde que l'Italie de l'après guerre a conservé toutes les traditions de son glorieux passé, et que la Rome moderne est, comme la Rome ancienne, la personnification d'une grande nation. »

M. Th. Laignel.

Genova. Storia-arte. Ai delegati della conferenza internazionale. Genova. [Editori Alfieri e Lacroix, Roma] 1922, in-4°, 204 fig., 1 vue panoramique et 1 plan.

La ville de Gênes ne pouvait offrir aux délégués de la conférence, pour embellir leurs pensées, un souvenir plus intéressant et moralement plus précieux que cet album dont le Service artistique et historique de la Municipalité a assuré la publication sous la direction de M. Orlando Grosso, assesseur. Il fit appel à la compétence de l'architecte Mario Labò, auteur de beaux et nombreux travaux sur l'art à Gênes, parus dans les revues d'art et principalement dans l'*Arte*; c'est lui qui, l'an dernier, avait envoyé à notre Congrès d'Histoire de l'art une communication, si riche en idées et en indications nouvelles, sur Pierre Puget. Les *Études Italiennes* vont publier prochainement un travail inédit de M. Labò sur la peinture génoise.

La première partie de cet attrayant recueil évoque l'histoire de Gênes depuis les cavernes préhistoriques de la Pollera et des Arene candide jnsqu'à l'inoubliable journée de Quarto. Parmi les documents écrits ou figurés qui sont reproduits, plusieurs attestent la solidarité des Italiens et des Français à travers les siècles. Nous ne pouvons regarder sans émotion le traité d'alliance entre Gênes et Marseille sœur (1135), la lettre digne et calme de Masséna, défenseur de la ville assiégée, au général Mélas en 1800, pas plus que le tableau représentant le débarquement des troupes françaises en 1859 ou la photographie sur laquelle on voit D'Annunzio lire la *Sagra dei mille* aux manifestants de Quarto.

Le cortège des grandes ombres, qui protégèrent ou illustrèrent la cité, traverse cette histoire, précédé du héros Guglielmo Embriaco qui conquit Jérusalem et rapporta la coupe du Graal, de Jacques de Voragine, que suivent les Spinola, Andrea D'Oria (orthographe adoptée sur le texte de l'album) et l'immense figure de Christophe Colomb qui transforma le monde, et, parmi ceux qui vinrent les derniers, les hommes du Risorgimento, Mazzini, Mameli et Paganini l'enchanteur.

Une seconde partie est consacrée aux palais qui témoignent de la richesse procurée aux Génois par leur travail et leur activité. Ce sont les chefs-d'œu-

vre, au XVI[e] siècle, du grand Galeasso Alessi, de Castello, de Giovanni Ossolino, de Rocco Lurago, de Domenico Ponzetto, au XVII[e] siècle, de Corradi, de Bartolommeo Bianco, de Falcone, de Cantone, ces palais et ces villas au nom universellement connu : Sauli, Imperiale, Doria, Tursi, Bianco, Rosso, Durazzo, et ce tour de force architectural qu'est l'Université.

Les palais, les galeries publiques ou privées attestent la vigueur de l'art génois auquel la troisième partie est consacrée. L'école de peinture si elle n'offre pas de ces noms qui dominent l'art italien, présente des qualités de vie et de santé. Depuis le *Paradis* de Lodovico Brea, au début du XIV[e] siècle, un même caractère de réalisme vigoureux et familier relie entre elles les œuvres de Cambiaso, de Strozzi, de Castiglione, des De Ferrari, des Piola, de Magnasco, de Giovanni Carbone, de Guidobone, exécutées dans le cours de trois siècles. Même dans les décorations fastueuses des Piola et des Carbone, un esprit bon enfant et verveux bannit de ces grandes compositions tout ennui. Ce réalisme familier se retrouve dans les sculptures de Michele d'Aria, de Pace Gaggini, dans l'effigie funéraire du médecin Lorenzo Maggiolo, même dans les œuvres baroques de Parodi et de Schiaffino, enfin dans le *Jenner* de Monteverde.

Une dernière partie, sous le titre : *Les œuvres d'art des galeries et des églises*, enregistre l'hommage de l'Italie et des nations étrangères à Gênes. Si les autres régions de la Péninsule n'ont pas offert leurs chefs-d'œuvre les plus précieux, quel magnifique tribut apporte la Flandre, représentée, et de quelle façon, par Gérard David, par Jan Joos Van Cleef, par Rubens, par Van Dyck, par Téniers, la Hollande par Ruysdael, par Maes, par Aertsen, l'Espagne par Murillo et Zurbaran, notre pays enfin par Puget.

L'examen de cet album inspire le souhait, d'abord qu'il soit mis dans le commerce pour mieux assurer sa diffusion, ensuite que l'exemple de Gênes soit suivi par d'autres villes d'Italie ou d'autres pays. D'un format suffisamment grand pour assurer la netteté des illustrations, sans que ses dimensions le rendent incommode ni inlogeable dans une bibliothèque, cet album, dont l'exécution fait honneur à l'édition italienne, peut être donné comme un modèle.

Gabriel ROUCHÈS.

Chronique

— Les bons livres de textes italiens spécialement destinés aux élèves de nos lycées sont peu nombreux et insuffisants. C'est une lacune que viennent de combler deux professeurs de Grenoble, MM. Valentin de la Faculté des Lettres et Barincou du Lycée, avec l'aide indispensable d'un éditeur entreprenant. Leur anthologie des auteurs classiques, *La littérature italienne par les textes* (Paris, Hatier, 1922, 992 pages), met entre les mains de nos professeurs d'italien un excellent instrument d'enseignement littéraire ; et l'enseignement de l'italien doit être le plus tôt possible un enseignement de la littérature et de la civilisation de l'Italie, un enseignement qui concoure à la culture de l'esprit, à la formation du goût et qui élargisse l'horizon intellectuel de la jeunesse. Mais il fallait, pour atteindre en partie cet objectif, un livre comme celui que nous donnent MM. Valentin et Barincou. L'entreprise était ardue. On reprochera bien des choses à ce volume : d'être trop long, et pourtant de présenter des lacunes: d'être fragmentaire ; de renfermer trop d'incorrections typographiques ; de coûter un peu trop cher ; quoi encore ? — Les auteurs ont fait de leur mieux ; ils n'ignorent aucun des inconvénients qu'on peut leur signaler, et qui n'étaient pas tous évitables. Mais il fallait que ce livre fût. Il est ; voilà l'essentiel, dont il convient de les remercier.

— La Faculté des Lettres de Strasbourg vient de prendre une excellente initiative, qui témoigne de sa vitalité et qui est propre à développer son influence et son prestige. Elle commence la publication d'un Bulletin mensuel, dirigé par notre collègue M. G. Maugain. Ce Bulletin contient des articles de fond sur des questions pédagogiques, une intéressante rubrique, « Recherches à faire », se rapportant en particulier aux régions alsacienne et lorraine, des plans de devoirs, des statistiques, des rapports sur les examens, les textes des sujets proposés aux divers examens et concours — baccalauréat, licence, certificats et agrégations. C'est une publication utile et bien comprise, à laquelle nous souhaitons longue vie.

— M. J. L. Gerig, de l'Université Columbia, a entrepris de faire connaître le bilan des études concernant les langues et les littératures romanes à cette université, où enseigne cette année notre collègue J. M. Carré de l'Université de Lyon. Il a d'une part publié dans la *Romanic Review* de 1921 la liste

des dissertations présentées, dans ce domaine, à l'Université Columbia depuis 1896 — au nombre de quarante deux, dont six consacrées à l'Italie et six à l'Espagne (ou Catalogne) ; les autres concernent la France ou la Provence. D'autre part il nous communique un relevé de tout ce qui concerne la civilisation, l'activité des peuples néo-latins à New-York, leurs œuvres sociales et religieuses, les journaux, les souvenirs de grands hommes, les œuvres d'art, etc... Par ordre d'importance le classement est le suivant : France, Espagne, Italie, Roumanie, Portugal. Voilà une statistique et un recueil d'adresses fort suggestifs.

— Il vient de se fonder à Strasbourg, sous le haut patronage de M. le Commissaire général de la République, une ligue franco-italienne. Son but est de travailler au rapprochement politique et économique des deux pays. L'initiative en est due à des Italiens qui, reconnaissants de l'accueil fraternel reçu par eux en Alsace, désirent propager en Italie, en faveur de la France, des sentiments analogues à ceux que nourrissent les Francais pour l'Italie.

La ligue publiera un journal qu'elle s'efforcera de répandre le plus possible en Italie.

— Etudiant de près le *Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pisan, M. A. Jeanroy a eu l'occasion de déterminer avec beaucoup de précision les nombreux emprunts que, vers 1404-1405, Christine a faits au *De Claris Mulieribus* de Boccace, et même, accessoirement, au *Décaméron*. Une soixantaine d'exemples de talents et de vertus de femmes sont tirés du traité latin de Boccace, quatre proviennent des « Cent Nouvelles » (Grisélidis, la femme de Bernabò de Gênes, Ghismonda et la Lisabetta, ces deux dernières empruntées à la funèbre journée IV). M. Jeanroy n'a pas voulu approfondir tous les menus problèmes que soulèvent ces imitations ; il en laisse le soin au futur éditeur de l'ouvrage de Christine. Du moins lui a-t-il magistralement tracé la voie, et il a fort élargi la part qu'on reconnaissait jusqu'ici à Boccace dans l'inspiration de cette aïeule du féminisme (*Romania*, t. XLVIII, p. 93-105).

— M. Gustave Soulier a publié, dans la Gazette des Beaux-Arts de 1922, une intéressante notice sur les portraits de Christophe Colomb, à propos d'un portrait du célèbre explorateur, conservé à Rome dans la collection Shermann, et dont l'attribution à Titien ne paraît pouvoir faire aucun doute.

— M. G. A. Borgese, critique éminent, journaliste et conférencier étincelant, non content d'avoir fait ses débuts, l'an passé, comme romancier, avec son vigoureux *Rubè*, se révèle à présent comme poète, ainsi que nous l'avons annoncé déjà (vol. IV, p. 63). Nous avons reçu en effet *Le Poesie di G. A. Borgese* (Milan, Mondadori, 1922, 207 pages in-16). On y retrouvera avec plaisir le talent de l'écrivain, la psychologie un peu compliquée de Rubè, des indications de sentiments intimes et familiaux plus simples et plus humains, et un humorisme inattendu, qui tire des effets ironiques ou burlesques des platitudes de la vie quotidienne.



— Dès le titre, *Il Reliquiario* de M. Carlo Culcasi (Città di Castello, 1922, 148 pages) fait penser à certains recueils de vers de nos Parnassiens, et quand on le parcourt, cette impression ne fait que se confirmer : ce sont des poésies d'une forme extrêmement châtiée et musicale — l'épigraphe en avertit le lecteur : *Musica e Poesia son due sorelle*, — des sonnets, des ballades, des madrigaux, des visions merveilleuses, agrémentées de reprises et de refrains, où on reconnait au vol des thèmes populaires, des souvenirs de l'Arioste, des expressions dantesques, des réminiscences de Carducci ; le ton dominant est la mélancolie, fortement accusée dès le sonnet liminaire ; c'est une poésie de sentiment et plus encore d'imagination, qui se lit avec un réel plaisir. M. C. Culcasi est un excellent « fabbro del parlar materno ».

— *I Canti d'Oltremare* de Vincenzo Fede, sans aucune indication bibliographique, ni date, ni ville, ni éditeur, ni avant-propos (et le nom de l'auteur n'est-il pas un pseudonyme ?), nous arrivent d'Amérique, comme en fait foi une marque d'imprimerie à la quatrième page de la couverture : Le « Copyright » est accompagné de la date 1921. C'est une poésie copieuse, abondante, (200 pages relativement compactes), un peu rude, parfois un peu plate, où se rencontrent çà et là des accents vigoureux.

— Deux commémorations, le 23 avril 1922. Ce jour là, à Venise, devant les membres du *R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, le prof. Antonio Medin évoquait en termes émus, et avec une précision pénétrante, la figure de notre ami Francesco Flamini, qui, avant d'enseigner à Pise, avait occupé pendant quatorze ans la chaire de littérature italienne à Padoue. — Le même jour, à San Giovanni Valdarno, le professeur et poète Giovanni Marradi, mort deux ans plus tôt, était dignement commémoré — surtout en tant que poète — par le prof. Ugo Frittelli, de Sienne.

— Le premier fascicule d'une « Bibliothèque de culture italienne » vient de paraître à Copenhague ; il renferme une étude du célèbre philologue danois Kr. Nyrop sur les mots italiens passés en danois ; ces mots appartiennent en majorité au vocabulaire des arts (musique, architecture), du commerce, de la navigation, de la guerre, de la politique, de l'industrie, du carnaval, etc... (*Italienske Ord i Dansk* ; Copenhague, 1922, in-8°, 59 pages).

Le Gérant : EUVRARD-PICHAT.

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

Essai sur les Manuscrits et la Bibliographie de Ruzzante

Angelo Beolco, dit Ruzzante (1502-1542) est une des figures les plus remarquables, et aussi les moins connues, du théâtre italien de la Renaissance [1]. Il est aussi supérieur dans son genre, la comédie populaire et rustique, que le furent dans la comédie érudite l'Arioste, Machiavel et Bibbiena [2]. Son premier biogra-

1. La date de la mort est certaine (17 mars 1542). Elle figure sur la pierre tombale (depuis longtemps disparue) dont le texte fac-simile nous fut transmis par Scardeone. Elle recouvrait les os de Beolco enseveli dans l'Eglise Saint-Daniel à Padoue : *Aetate vero XL*, disait ladite pierre, ce qui, en l'absence de tout acte de naissance ou autre document, fait naître le poète en 1502. Mais cette date le doue d'une précocité extraordinaire, car il résulte pour moi de certains rapprochements qu'il aurait été célèbre tant comme auteur que comme acteur dès l'âge de 15 ou 16 ans, et peut-être même auparavant. C'est pourquoi j'ai toujours incliné à croire qu'il était né 3 ou 4 ans plus tôt. Néanmoins force nous est, jusqu'à nouvel ordre, d'accepter sans discussion la seule attestation qu'on possède.

2. Plus d'un demi-siècle après sa mort, la dernière réédition de ses œuvres complètes, parue en 1617 (in-8° Vicenza, per Domenico Amadio) atteste la survivance de sa gloire par son titre : *Tutte le opere del Famosissimo Ruzzante*. Son contemporain Scardeone nous dit qu'on le tenait de son temps à Padoue pour l'égal de Plauto dans la composition et le rival de Roscius en tant que comédien, et qu'il fut assurément de tous points l'acteur le plus applaudi et l'un des plus grands créateurs qui se puisse jamais rencontrer dans ce genre de diction (Hac nostra demum ætate talis ille Patavii habitus est, qualis olim Romæ in inveniendo Plautus antiquus poeta, et in agendo Roscius illustris histrio. Is certe fuit omnibus numeris histrio laudatissimus, atque unus omnium qui futuri unquam sunt in eo genere dicendi poeta maximus). Et Tomasini nous assure « qu'il était parvenu au comble du talent et du succès, au point que les grands personnages le réclamaient à l'envi » (dum maxime in his artibus floreret et certatim a Principibus appeteretur...)

phe fut le chanoine Bernardino Scardeone (*De antiquitate urbis Patavii*, Basileae, 1560, p. 255); un autre biographe, Jacob-Philippe Tomasini nous a fourni le portrait gravé de Ruzzante, qui fut en même temps l'un des acteurs les plus renommés de son temps (*Illustrium virorum elogia-Patavii*, 1630, p. 30). Les biographes subséquents, Quadrio, Mazzuchelli, Riccoboni, Tiraboschi, Vedova, n'ont fait que reproduire les notices précédentes et n'apportent rien de nouveau ; en France Moreri, dans son Dictionnaire, Baillet, dans son *Jugement des Sçavans*, Guinguené, Alphonse Royer etc... se sont bornés à s'inspirer des biographies de seconde main. Seul Maurice Sand, dans *Masques et bouffons*, (vol. II p. 77) a le mérite d'avoir recouru aux œuvres elles-mêmes du poète, et en a traduit quelques fragments ; traduction tronquée, point toujours littérale et parfois inexacte, suffisante néanmoins pour donner un aperçu du caractère de l'œuvre. Enfin de nos jours, grâce aux belles et patientes recherches de M. Emilio Lovarini, des documents plus précis, extraits des archives notariales et communales de Padoue et des environs, ont jeté plus de lumière sur la famille de Ruzzante, et sur certains détails de sa vie privée, A ces documents il faut ajouter les contributions de Vittorio Rossi, Wendriner, Gaspary, Anna Boehm et d'Ancona.

L'une des causes principales qui ont longtemps valu aux ouvrages de Beolco un oubli immérité et une simple et vague mention de la part des érudits italiens du dix-septième jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire pendant près de trois cents ans, c'est que ces ouvrages sont écrits en dialecte ; ce dialecte, c'est « l'ancien padouan rustique » (antico padovano rustico), langue pleine de saveur, mais à peu près inabordable à quiconque n'en possède pas une assez longue pratique, à tel point que l'allemand Klein (Geschichte des Dramas, T. IV p. 904) a qualifié les comédies de Ruzzante de « Tour de Babel de difficultés » et « d'hiéroglyphes bons pour un musée égyptien ». Beolco use, en outre, d'autres dialectes, le bergamasque et le vénitien, ce qui n'est point fait, pour en rendre la lecture plus aisée. Cette difficulté s'aggrave encore du fait que les éditions anciennes, les seules qui existent, sont émaillées de fautes assez nombreuses, de variantes plus ou moins exactes, d'une ponctuation défectueuse qui entremêle les propositions, de mots mal séparés ou erroné-

ment agglutinés, et d'une orthographe très variable. A ces obstacles matériels, viennent s'en ajouter d'autres ; d'abord la transformation lente du dialecte rustique au cours des siècles ; ensuite la disparition d'un assez grand nombre de vocables tombés dans l'oubli et qui ne figurent pas dans les lexiques dialectaux ; enfin Ruzzante se sert de locutions, de tours de phrase, d'allusions qui lui sont personnelles, et dont seule une fréquentation intime permet de préciser le sens. Ainsi s'explique l'abandon infligé à son œuvre[1]. Toutefois il ne faudrait rien exagérer. Il est certain qu'un Padouan, un Vénitien, un Vicentin, un Bellunais de nos jours, pourrait, avec un peu d'habitude, suivre assez aisément le sens et le mouvement général d'une comédie ruzzantéenne. Néanmoins j'ai la conviction que, *dans le détail* et dans un grand nombre de cas, ce lecteur se heurtera à de sérieux obstacles, lorsqu'il s'agira de serrer le texte de près.

La difficulté relative ou absolue de cette lecture, qui a conduit le monde littéraire français, et même italien, à ignorer jusqu'à présent un dramaturge si important et si significatif, est une des raisons principales qui m'ont poussé à traduire et à publier pour la première fois les œuvres complètes de Beolco. Cette traduction, aujourd'hui achevée, paraîtra prochainement, augmentée d'une étude d'ensemble sur l'homme, l'artiste, sa vie, son milieu, et sa place dans l'évolution de la comédie de son temps.

En attendant nous publions dès à présent une étude sur les manuscrits qui subsistent de son œuvre, et un essai bibliographique. Quelques-uns de ces manuscrits (mais non tous) ont été décrits ou publiés. Quant à une bibliographie complète, elle n'a pas été faite, et les bibliographies partielles qui ont paru contiennent plusieurs erreurs et omissions.

1. Quadrio dit « qu'il est malaisé de les goûter (ces comédies) à cause des différents langages que parlent entre eux les acteurs (della storia e della ragione d'ogni poesia — Milano 1744 vol. III parte III p. 211 et sq.)

Riccoboni : « Elles sont dans une grande réputation, mais il est difficile de les goûter par la difficulté qu'il y a d'entendre tant de différents langages ». (Hist. du Théâtre-Italien 1731, t. I, p. 49 à 56).

Mazzuchelli répète la même chose dans les mêmes termes (Gli Scrittori d'Italia 1735-1763 T. II parte II (p. 906 et sq.)

Et Rasi, un de nos contemporains, dans ses *Comici italiani*, déclare encore que dans l'original les comédies de Ruzzante fatiguent par la difficulté des dialectes.

LES MANUSCRITS[1].

Scardeone (*op. cit.*) avait signalé que, outre les pièces imprimées, une assez grande quantité d'autres copies se conservaient chez des particuliers (*reliquœ privatim, a multis descriptae, adhuc servantur*). Quelques-unes d'entre elles ont été retrouvées et figurent à la Bibliothèque communale de Vérone et à la Bibliothèque Marcienne (Marciana) à Venise. Elles constituent un précieux parangon pour une future édition critique[2].

Par le caractère de l'écriture, d'ailleurs en général correcte et lisible, les manuscrits ruzzantéens paraissent tous appartenir au deuxième quart du XVI[e] siècle, ce qui est d'autant plus naturel que la plus ancienne comédie éditée, la *Piovana*, date de 1548, et que les autres ne le furent qu'en 1551.

De toutes ces copies, une seule porte une date ; c'est le manuscrit de *La Pastorale* (1521), œuvre qui ne fut d'ailleurs jamais imprimée, et qui est très probablement le premier essai dramatique de Beolco.

En tout cas l'abondance relative des copies qui subsistent démontre que Maurice Sand et d'autres se sont trompés en prétendant que Ruzzante ne transcrivit ses ouvrages qu'à la fin de sa vie. Cette thèse, ou plutôt cette hypothèse, n'est soutenue que

1. Pour la comparaison des manuscrits au texte imprimé, je me sers de l'édition de 1584-in 12°: *Tutte le opere etc...* la meilleure et la plus correcte (sans lieu ni nom d'éditeur, mais c'est Vicenza par Giorgio Greco, ainsi qu'il appert de l'épître dédicatoire au magnifique Messire Vespasiano Zogiano, gentilhomme vicentin).

2. Le philologue allemand Wendriner, de Breslau, selon une note de lui parue au *Giornale storico della Letteratura italiana* (vol. 16 année 1890) annonçait qu'il avait réuni tout le matériel nécessaire en vue de publier le texte critique complet de Ruzzante, tant édité qu'inédit, dont chaque partie devait être précédée d'un essai historique et littéraire. Plus de trente ans se sont écoulés sans qu'il ait donné suite à son projet.

M. Emilio Lovarini, nous le savons, est également en mesure de publier un tel texte critique. Souhaitons que l'éminent professeur, à qui l'on est redevable de tant de précieuses contributions sur Ruzzante, trouve le temps et l'occasion d'exécuter son dessein.

pour servir d'appui à cette autre thèse fort douteuse, à savoir que Ruzzante donna naissance à la *Commedia dell'arte*, ou comédie improvisée et non écrite. Or Beolco écrivit certainement ses comédies avant de les jouer, et nous en avons la preuve par la requête aux fins d'imprimer la *Piovana* et la *Vaccaria*, adressée au Sénat de Venise en 1533, l'année même où elles furent représentées (document découvert et cité par Vittorio Rossi-Lettere di Andrea Calmo, Torino, Loescher 1888. Introduction p. XXIII).

D'autre part notons en passant qu'aucune des copies qui nous restent ne semble être de la main de Ruzzante, ainsi qu'il appert de leur confrontation avec le seul autographe que nous possédions de lui, sa lettre au duc Hercule d'Este (v. Giuseppe Campori : Notizie per la vita di Lodovico Ariosto, Firenze, Sansoni 1896 p. 72 et sq.)



I

Le manuscrit de Vérone

Déjà signalé par Wendriner (Giornale stor. del. Lett. Ital. vol. 16 année 1890 p. 436), coté. cod. 36 classe B. L. 4 in 4°, ce recueil est d'une écriture correcte et lisible. Il contient :

1° L'*Anconitana* en entier.

2° La *prima oratione*, adressée au Cardinal Cornaro l'ancien.

3° *querella contra M.* (*esser*) *Trucignicignacola*, qui, ni dans le style ni dans l'esprit n'est attribuable à Angelo Beolco.

4° *Parlamento de Ruzzante qual giera sto in campo*, qui n'est autre que le premier des *Due dialoghi in lingua rustica*, noté ici par son sous-titre.

5° *Insonio de M. Marcho*, c'est-à-dire « Songe de Messire Marco » titre erroné, car ce texte n'est autre que la *Littera a Messier Marco Alvarotto*, où Ruzzante lui raconte le rêve qu'il a eu. Rappelons en passant que Marco Alvarotto était le compagnon de scène de Beolco, son meilleur acteur après lui, et qu'il créa le type du paysan Menato.

*
* *

Dans l'ensemble et sans entrer dans le détail de variantes qui trouveront plus tard leur place dans ma traduction, je me bornerai à dire, sous les réserves ci-après, que ces textes ne diffèrent pas sensiblement du texte définitif paru dans les éditions imprimées.

L'Anconitana.

Si on la compare à l'édition de 1584, cette copie s'en rapproche assez strictement, sauf bien entendu des variations orthographiques qui se rencontrent d'ailleurs dans toutes les copies ruzzantéennes.

Une variante assez remarquable est celle de la chanson du 2e acte, dans la scène entre Ser Thomao et Ruzzante (ed. 1584 p. 18 verso)

Ser Thomao : Melchissedec concesse quindese anni.
Ruzzante: Me si melecha la merda, dime canzon, que dighe dello amore etc...

Même texte dans l'édition de 1551 (originale) et de 1561.

Dans les éditions de 1598 et de 1617, expurgées par la censure ecclésiastique, on lit :

S. *Thom* : Alessandro concesse quindese anni.
Ruz. : Me si la merda, dime canzon etc...

Le censeur a-t-il jugé le nom de Melchissedec trop biblique, ou le calembour auquel il prête trop grossier ? Quoiqu'il en soit le ms. de Vérone (p. 17 verso), comme aussi celui de la Marcienne (cod. Ital. XI-66) portent une version, qui est sans doute antérieure aux deux autres :

— El papa si ha concesso quindese anni.
— Ma si papa, la merda papa, dime canzon etc...

Cette version se rapproche tout à fait du strambot populaire de Leonardo Giustiniani :

Il papa ha concesso quindici anni
De indulgenzia a chi te pò parlare [1].

1. Cf. Lovarini. *Canzoni popolari in Ruzzante.* Propugnatore, nouv. Série, année 1888, vol. I. fasc. 2 et 3, p. 293 et sq.

Le « merde au pape » ou « Pape la merde » dit par Ruzzante a donc disparu de toutes les éditions imprimées ; mais cette exclamation irrespectueuse a subsisté dans la *prima oratione.*

*
**

Prima oratione :

Le manuscrit de la *Prima oratione.*porte ici une indication particulièrement intéressante qui ne figure pas dans les éditions : *Recitata al Cardinal Cornaro al barcho soto a solo in trivisana.*

Cette indication a été reproduite sans rectification ni commentaires dans le catalogue de Biadego (Verona 1892).

Je vais l'éclaircir. Rétablissons d'abord le vrai texte ainsi :

Recitata al Cardinal Cornaro al Barco sotto Asolo in Trivisana.

Demeurée veuve de Lusignan, Catherine Cornaro, reine de Chypre, fut contrainte d'abandonner son royaume sur l'injonction du Sénat vénitien, qui lui dépêcha son frère Georges Cornaro, sénateur, en 1488.

Le sénat, d'ailleurs, traita avec les plus grands honneurs la reine déchue, qui se retira à Asolo, où elle vécut somptueusement au milieu d'une petite cour. Pietro Bembo, apparenté à Catherine, nous dépeint ce séjour enchanteur, « vago et piacevole castello posto negli estremi gioghi delle nostre Alpi, sopra il Trivigiano » (Gli Asolani-Venetia 1546 p. 3). Non loin de là, au sud d'Asolo, la reine passait ses étés dans une belle demeure entourée d'un parc magnifique ; ce lieu s'appelait *Il Barco*, et il n'en reste plus rien, sauf une espèce de ferme, sur la façade de laquelle l'on voit une peinture à fresque représentant une femme à cheval. En 1836 les propriétaires du Barco étaient les comtes Reverdin, lesquels avaient acquis ce domaine de la famille Corner de San Cassiano, descendants et héritiers de la Reine de Chypre[1]. Catherine étant morte en 1510, le Barco servit de villa de plaisance à ses neveux, Marco et Francesco Cornaro,

1. Cf. Mutinelli. *Annali urbani di Venezia* — 1836 p. 7 en note.
D'autre part V. L. Paladini donne sur *Il Barco* les renseignements suivants (cf. *Asolo ed il suo territorio dal Grappa al Montello* — Bologna Zanichelli, 1919 — pp. 164-166) : « Se souvenant des somptueux palais de Venise et de la royale



fils de son frère Georges Cornaro, époux d'Elisabeth Morosini.

Très jeune encore, Marco fut créé cardinal en 1500 par le

demeure de Chypre, certes l'habitation du Château dut lui paraître modeste, et elle (Catherine Cornaro) se fit construire une demeure de plaisance à Altivole, au milieu d'un parc où l'art, pour employer une vieille expression, rivalisa avec la nature en vue de créer tout le charme du paysage, des couleurs, de l'ombre et des parfums. Les vestiges de cette villa s'appellent toutefois *Il Barco* ».

« Les biographes ont affirmé que Bembo la baptisa de ce nom, qui en grec devait signifier paradis. Simmonsfeld n'objecta rien à cette étymologie erronée, tandis que Carrer avait noté que ce mot grec n'existe pas ; Fietta suppose que c'est une corruption de *parco* du celtique *pairc*. Le *Barco*, dont le mur d'enceinte montre encore des traces écroulées, occupait une superficie de 200 arpents trevisans, plus de mille perches censitaires, et était complanté de vignes, d'arbres fruitiers, de bois, de jardins, comme il est dit dans l'acte par lequel elle (Catherine Cornaro) en fit donation à son frère Georges ; il était sillonné de cours d'eaux empruntés au Piave (*seriole*). — (Ce terme vénitien signifie « canal artificiel ») ; il possédait des fontaines, des ruisseaux et des jets d'eau potable, tirée de la vallée Ru in S. Martino, à 7 kilomètres, grâce à une canalisation souterraine ; il abondait en gibier, en fruits, en fleurs délicates. Du palais subsiste peut-être la ferme (barchessa), aménagée intérieurement en maison agricole. La façade de celle-ci mesure 60 mètres de longueur ; elle est décorée de divisions polygonales aux vives couleurs, et traversée par deux bandes (fasce) dans le style de Raphaël. Entre les fenêtres conjuguées sont représentés en peinture des épisodes mythologiques de pêche et de chasse. Il s'y trouve une loge d'ordre composite en pierre jaune, fort belle, à l'intérieur de laquelle, également décoré de bandes à la Raphaël, parait avec orgueil un écusson de cardinal, et sur la paroi opposée l'écusson de la maison Cornaro. La construction s'achève par un oratoire, également décoré de médaillons contenant des images de Saints. Bembo dans les *Asolani* décrit une treille (pergolato) et « des allées de lauriers si touffues et si correctement alignées qu'il semblait qu'aucune feuille n'osât dépasser le rang qui lui était assigné », et « un petit pré, au bout des jardins, tendu de gazon si frais et si court, qu'on l'eût dit tout entier de la couleur d'une douce émeraude, encore que quelques gracieuses fleurs le décorassent ». Simmonsfeld admet que ce glacis se rapporte au *Barco*. Fietta objecte qu'ensuite l'auteur parle d'un source qui jaillit de la montagne. Je dirai que si Simmonsfeld avait visité le château de la reine, il eût vu que la topographie du lieu correspond encore à la description de Bembo. Mais ce n'est point la seule erreur de l'écrivain allemand ; il s'y rencontre aussi un anachronisme. Il place les noces de Fiammetta au *Barco* en 1490, année, dit-il, où Pietro Bembo imagina *gli Asolani*. Or à cette date le *Barco* n'existait pas encore : « Et ainsi le premier mars 1491 on commença les travaux du Barco, où s'employa activement Pietro Lugato, bisaïeul de celui qui écrit ces lignes » (Lugato *op. cit.*).

D'autre part Apostolo Zeno, dans ses annotations (Biblioteca dell'Eloquenza ital. Tome I p. 455) dit que Bembo, revenu de Sicile en 1494, se rendit à Asolo au mois de septembre de l'année suivante, *si ce n'est même en 1496*, pour assister au mariage d'une des demoiselles d'honneur de Catherine Cornaro avec un gentilhomme de Montagnana, Floriano dei Floriani ; et il ajoute qu'il ne commença de composer les *Asolani* qu'en 1498 à Ferrare.

Des renseignements fournis par Paladini nous retiendrons surtout que le *Barco* fut légué par acte notarié à Giorgio Cornaro, et devint par conséquent à la mort de celui-ci, la propriété de ses fils Marco et Francesco, à qui Ruzzante a adressé ses deux *orationi*, en leur demeure du Barco. Observons d'autre part que la décoration de la ferme (barchessa) *dans le style de Raphaël* situe sa cons-

pape Alexandre VI; il était le premier de cette illustre famille qui accédât à la pourpre. Jules II en 1503 le nomma évêque de Vérone, et Léon X en 1517 lui donna l'évêché de Padoue [1]. C'est à cette occasion que Ruzzante lui adressa et prononça en sa présence, en dialecte, et déguisé en paysan, le discours humoristique connu sous le nom de *prima oratione* (al Reverendissimo Cardinal Cornaro vecchio).

A ce propos on lit dans la biographie de Scardeone : « On cite partout les discours, fort bien rédigés dans ce même dialecte, qu'il (Ruzzante) adressa aux cardinaux Marco Cornaro et Francesco Pisani, pontifes de notre ville (Padoue), discours qui causèrent un vif plaisir aux auditeurs et qu'il prononça après un banquet afin d'égayer les esprits, le jour même sans doute de leur entrée dans notre ville, alors que toute la cité avait, selon l'usage, fait offrir à ces prélats des démonstrations solennelles de respect par des délégations de toutes les classes de citoyens... » Ce paragraphe, cru exact jusqu'à présent [2], renferme plusieurs erreurs et une omission. Il omet la *seconda oratione* adressée au

truction un peuplus tard que celle de la villa du Barco, sans doute entre 1510 et 1520, époque de la plus grande influence du peintre ; cette date plus tardive paraît encore confirmée par la décoration de la *loggia*, où figure l'écusson du cardinal Cornaro l'aîné, qui obtint la pourpre en 1517, ce qui placerait la construction après cette date. Enfin notons que la présence de l'écusson de cardinal confirme aussi, s'il en était besoin, que le Barco avait bien passé aux mains des cardinaux Cornaro, fils de Giorgio.

1. Voyez Ciacconio = Hist. Pontif, t. III p. 200 — Ughelli : Italia Sacra t. V p. 458 — Cardella : Memorie Storiche dei Cardinali t. III p. 211 — Giustiniani : Serie dei Vescovi di Padova (1786) p. 134.

On remarquera, à propos de cette date de 1517, la précocité invraisemblable qu'elle confère à Ruzzante, qui aurait ainsi composé et prononcé la *prima oratione* à l'âge de quinze ans !

Sans compter que pour avoir été invité à se produire, il fallait que son talent fût déjà notoire depuis quelque temps ! Enfin, si bien doué que soit un adolescent, est-il croyable qu'il eût, à quinze ans, l'autorité qu'il faut pour ne point dépasser les limites de la plaisanterie, pour apostropher familièrement un haut dignitaire de l'Eglise, et, fût-ce sous la forme plaisante, lui indiquer les réformes sociales à opérer dans son diocèse ? Voilà l'une des raisons pourquoi je me suis permis de faire des réserves quant à la vraie date de la naissance de Beolco.

2. Voyez par exemple Rasi (*Comici italiani* I-350) écrivant que lorsque les cardinaux Marco Cornaro et Francesco Pisani, à la tête du chapitre de Padoue, firent leur entrée dans la ville en grande pompe, ce fut alors qu'après le repas, Ruzzante, selon l'usage récita ses *orazioni*.

Maurice Sand (*op. cit.*) commet une autre sorte d'erreur. Il croit que les *orazioni* sont des lettres missives faites pour être lues par les cardinaux, leurs destinataires.

Cardinal Francesco Cornaro, frère du précédent, dont il sera question plus loin. Il attribue la *terza oratione* (en l'honneur du cardinal Fr. Pisani) à Ruzzante, alors qu'elle n'est pas de lui, bien qu'elle ait paru sous son nom dans toutes les éditions[1]. Enfin il énonce que la *prima oratione* fut prononcée à Padoue, après un banquet, et faisant suite aux autres démonstrations et discours officiels.

En lisant et en relisant tout le début de la *Prima oratione*, j'avais toujours été frappé par divers passages incompatibles avec l'assertion de Scardeone, et qui me semblaient d'autant plus obscurs que je trouvais infiniment logique et naturel que Ruzzante eût prononcé son ou ses discours en même temps que les orateurs officiels, le jour de l'entrée des cardinaux dans leur évêché, à Padoue.

La mention manuscrite de l'exemplaire de Vérone fut pour moi un trait de lumière qui dissipa aussitôt toutes les contradictions, en infirmant Scardeone et en éclairant la vraie signification du texte de Ruzzante. Que dit en effet, dès l'abord, l'auteur acteur ? Eh bien ! son exorde — nous allons le faire voir — démontre que l'entrée du Cardinal Marco Cornaro à Padoue a eu lieu quelques jours auparavant au milieu de marques solennelles de respect et avec des discours prononcés par des orateurs lettrés, où figuraient sans aucun doute le recteur de l'Université, quelque grand docteur en médecine, quelque haut magistrat, tous gens fort savants « à la ceinture jaune » ceignant leur robe rouge ou noire, et s'exprimant avec redondance et « selon les règles de la grammaire » dans le plus pur florentin. à dessein de vanter l'illustre maison des Cornaro, son origine et sa descendance.

L'événement a dû se passer au printemps ou en été, mai, juin ou juillet, 1517, car dès son entrée faite, le Cardinal part se rafraîchir en sa villégiature du Barco, où aura lieu un grand banquet en l'honneur de son nouvel épiscopat ; et pour divertir les assistants, loin de l'ennuyeuse solennité des réceptions officielles, son parent Alvise Cornaro, le Mécène des artistes padouans et le

1. Il n'entre pas dans le cadre de cette étude d'exposer les raisons de cette fausse attribution. Nous les étudierons dans l'ouvrage sur Ruzzante que nous annonçons plus haut.

protecteur et ami de Ruzzante, indique au Cardinal le jeune et déjà notoire auteur comique, qu'on s'empresse d'inviter.

Ainsi s'éclaire et se justifie l'exorde de Ruzzante : « Parce que c'est la peste de se fourrer où il ne le faut point et où ce serait une inconvenance... je n'ai pas voulu venir vous faire ce discours à Padoue (à n'hé voggiù vegnire a farve sto sprolicho à Pava)... Et pourquoi ? Parce que ces cancres de beaux parleurs, foireux de lettrés, l'auraient mal pris... Oui, voilà pourquoi je ne suis pas venu à Padoue, et pourquoi je suis venu ici, ici même... dans cette campagne (a son vegnù chialò, chive.. in sta villa)... Et veuillez remarquer qu'on n'a pas voulu vous envoyer un de ces gens à la ceinture jaune safran qui parlent selon la grammaire en langage florentin (uno de quiggi dalle centure inzaffranè che favelle per gramego in lenguazo fiorentinesco), de ceux, vous savez, qu'on appelle des docteurs !... Et remarquez encore que ce n'est pas moi qui aurai envie de rester là à bavarder et à pérorer de votre race et de votre descendance, comme l'ont fait ces lettrés de Padoue dans leur harangues (ne gnan guardè che vuogia stare a frappare, ne a dire, ne a sbaggiafare della vostra schiatta e Neration com ha fatto qui sletran da Pava in le suo rengaure).

Ces citations, il semble, sont désormais péremptoires et justifient nos inductions.

Et cette interprétation éclaire par contre-coup la *Seconda Oratione* (au cardinal Francesco Cornaro) et réciproquement s'affermit par elle. Nous pouvons en déduire avec certitude que le *Second discours a été également prononcé au Barco*, domaine de la famille, hérité sans doute par Francesco de son frère, mort le 20 Juillet 1523 ou 1524, selon Ciacconio (loc. cit).

Remarquons d'abord que Francesco ne fut jamais évêque de Padoue, mais évêque de Brescia, et que ce n'est donc pas dans une circonstance absolument identique à la précédente que Ruzzante composa son discours. C'est, cette fois, à l'occasion de son accession au cardinalat ; ce point est important car il nous fournit la date de la composition, 1528 [1].

1. Francesco Cornaro n'eut l'évéché de Brescia qu'en 1531, et il le résigna au

Au surplus voici le texte qui confirme nos deux assertions :

« Maintenant vous pourriez me dire : « Pourquoi viens-tu nous conter ceci ? »... Je suis venu pour dire... qu'on peut bien affirmer que c'est sans le chercher et quasiment contre votre volonté que vous fûtes fait cardinal[1]... *et voilà ce que je suis venu dire d'abord*... Vous vous étonnerez peut-être, vous aussi, que je sois ici... *mais je me souviens d'y avoir été déjà une autre fois devant quelqu'un qui présentement est sous terre*. Et quoique je sache qu'il ne convient point de nommer les morts *à table*, je dirai pourtant ceci, c'est à savoir que je crois qu'il n'a quitté ce monde que pour vous donner cette place à vous vivant, ce qui ne ressemble guère *à la tendresse des frères d'aujourd'hui*. Et parce qu'il fut mon bon patron ainsi que de tout le Padouan, et que je fus chez lui, je suis venu aussi chez vous... »

bout d'un an à son *neveu* André, en réalité son fils, quoiqu'en disent les historiens ecclésiastiques.

Francesco, d'un courage remarquable, remplit d'abord des charges militaires. A la tête d'un groupe de jeunes gens il courut au secours de Padoue assiégée. Créé cardinal le 20 décembre 1527, sa nomination ne fut publiée qu'en février 1528, ce qui nous donne la vraie date du discours de Ruzzante. Cette date se trouve encore confirmée par le contenu dudit discours, où Ruzzante insiste longuement sur les calamités de toutes sortes qui désolèrent l'année. Or dans ses lettres, P. Bembo, qui habitait Padoue, ne cesse de déplorer la disette et les épidémies de cette même année 1528 (V. Bembo, Lettere-Venetia — 1587. vol. III, lib. IV. A. Messer Flavio Chrisolino : Hora queste febbri si son rimesse per la contrada, 28 ottobre 1528. — Ibid. lib. V A Aless. de Pazzi ;... la malvagità di questa stagione... 24 Aprile 1528. — lib. VI, A Gherardo Taddei... infelicissima stagione. 25 décembre 1528 etc... Enfin ce n'est qu'un an après lib. VII qu'il écrit à Pietro Avila : la fame e le infermità sono partite... 27 décembre 1529).

Rappelons aussi que le *Dialogo facetissimo*, représenté à Fosson à la chasse, est de 1528 (date imprimée sur la couverture). Or il commence par un entretien entre deux paysans, Menego et Duozzo qui parlent longuement de la disette et de la famine de cette même année. Les premières éditions 1554 et 1555 portent même cette indication supplémentaire : *l'anno della carestia*.

Pour en revenir au cardinal, notons ce détail curieux : d'une foi catholique très-zélée, il « s'employa fort, dit Cardella, à préserver son troupeau de l'hérésie ». C'est précisément le conseil que lui donne familièrement Ruzzante à son entrée en charge, en l'engageant à arracher les mauvaises herbes et notamment « la damnée racine de cet allemand Martin Luther » et à renvoyer au delà de leurs montagnes tous les Tudesques. Francesco mourut à Viterbe en 1534 selon les uns, en 1543 selon d'autres, à 65 ans, après avoir longtemps souffert de cruelles douleurs articulaires et nerveuses. (v. *op. cit.* Ciacconio III-500. — Ughelli IV-561. — Cardella IV-103).

1. Ruzzante est sans doute sincère et de bonne foi. Mais en réalité Francesco fit des pieds et des mains pour être cardinal ; il acheta cette dignité et la paya fort cher. On sait cela par des lettres de Bembo qui s'était brouillé avec lui parce qu'il négligeait de lui payer certaine dette.

Tout cela est à présent fort clair, et montre bien ce que j'ai dit. On remarquera aussi cet « à table » (al descho) qui désigne que c'est au cours du banquet ou après, que Ruzzante paraît pour divertir l'hôte et ses assistants, en compagnie d'ailleurs de son camarade, l'acteur Nale (Noël) qui à la fin du discours dansera et chantera avec lui. Et un peu plus loin, Ruzzante précisera encore une fois la circonstance et l'objet de son allocution : « Ce monde bouleversé par tant de ruines et de piétinements va donc à présent pouvoir respirer un peu, vu qu'on a commencé par le bon bout en vous faisant cardinal (che l'e sto comenzo dal bon cao a farve vù Sgardenale) ».

Et ailleurs : « Voilà pourquoi l'on vous a donné ce chapeau rouge »[1].

*
**

Parlamento de Ruzante qual giera sto in campo.

A la suite on lit : a menato e a la sua gnva. Les éditions disent : che iera vegnù de campo, et la seconde indication n'y figure pas (Dicours de Ruzzante de retour de la guerre, à Menato et à sa Geneviève).

Les variantes du ms. sont peu nombreuses :

Après la réplique de Ruzzante (cf. 1584 p. 7 v. ligne 18) : a son pur vegnu,.. le manuscrit ajoute : che te divi che no tornerae pi, a son pur chi.

Dans cette même scène avec Gnva, sa femme, à la dernière réplique (ibid. p. 10 r. l. 2) au lieu de : vaghe a mazzar di piogij com l'è uso forfanton », on lit dans le ms. : « vage a mazare di piugi che l'a adosso » (va tuer les poux que tu as sur toi) réplique plus naturelle que la précédente.

Le début de la scène deuxième, qui suit immédiatement la

1. Avant d'aborder les autres documents, je signale encore dans la *prima oratione* la variante suivante dans l'énumération des fruits que produit le pays padouan (cf. éd. 1584 p. 42 ligne 4) : pumi *piola* au lieu de *pihuoli*. Et le ms. ajoute à la liste . *piri ranzi, piri moscariegi, piri zuchuoli*... et substitue *invernici* à *vertuosi*.

réplique susdite, porte l'indication d'un jeu de scène qui est beaucoup plus explicite dans le ms. que dans les éditions :

« In questo vien el bravo che tien la gnva, e da de le bastonade a ruzante. e quello casca in terra, e se laga dare, e el bravo mena via la gnva ; ruzante alzando el capo pian pian verso menato dice :... »[1]

*
**

Insonio etc... La lettre à Messire Marco Alvarotto, qui termine le recueil de Vérone, offre une rédaction assez sensiblement différente du texte imprimé. Le sens est à peu de chose près le même, les variantes sont très nombreuses ; il s'en trouve presque à chaque phrase. Je note celle-ci, plus particulière (cf. 1584 p. 25 l. 25) : e mi fece vedere e udire cosse si belle, che il bello sara a redirle, *e il bordel a crederle...* « au lieu de « e più bello a crederle ».

Deux lignes plus loin : « quel sonno mi appresento *dinanzi alla fantasia* il mio piacevole e caro barba polo. »

La copie manuscrite de la *Littera* est incomplète. Elle s'arrête aux derniers mots du texte dialectal « se no cielo e vite ». Il lui manque par conséquent la fin du texte en toscan qui commence par ces mots « Mentre egli diceva queste parole etc... (Ed. 1584 p. 32 v. l. 17).

La *Littera* est une des plus jolies compositions de Ruzzante : elle est datée de 1536, six ans avant sa mort, et elle respire, mal-

1. Les didascalies ou indications de jeux de scènes chez Ruzzante sont souvent assez détaillées (v. notamment le début (acte I scène I) de la *Comédie sans titre*, le jeu de scène du prêtre dans le *Dialogo facetissimo*, le début de l'acte V de l'*Anconitana*, ainsi que la dernière scène, etc... et l'on en a voulu tirer argument sur l'origine de la *commedia dell'arte*. Mais outre que les didascalies ne sont pas des canevas, l'on en trouve de fort développées *ailleurs* que chez Ruzzante et *avant lui*, chez les Rozzi de Sienne.

Ainsi dans le *Straccale* (1516) de Pier Antonio della Stricca Legacci, qui est un tableau de noce villageoise, on lit : « Qui el Fruzzicha si mette in ponto co parenti et amici, e vanno a veder la sposa et darle l'anello con suoni e fanciulle. Et innanzi che parentado arrivi, Biagia madre de la sposa con piu donne di mezza età sue vicine raffettando la sposa, el capo, el viso, lisciandola grossamente alla villana, Biagia dice cosi... »

On le voit, c'est toute une longue scène, qui est là décrite, et laissée un peu au gré des acteurs. J'en connais d'autres exemples. En conclura-t-on que les Rozzi ont donné naissance à la comédie improvisée ?

gré son humour, je ne sais quelle mélancolie, quelle soif de vivre, comme si le poète avait eu l'obscur pressentiment de sa fin prématurée. Peut-être avait-il déjà ressenti les premières atteintes du mal qui devait l'emporter ?

Beolco y raconte un songe qu'il a eu. Les songes en pays de Cocagne ou autres constituent un thème populaire assez fréquent au XVI[e] siècle. Les lettres d'Andrea Calmo en présentent deux exemples : « E int' un mendacao ecote cinque donzelete... che le se messe a far un canto el più suave, el piu gustevole, el pi armonioso del mondo (livre IV lettre 24) ; et surtout la lettre 34, livre II, sur son voyage imaginaire au pays de Cocagne [1].

ALFRED MORTIER.

(*A suivre*).

1. En Italie on peut encore citer l'*Historia nuova della Città di Cucagna* par Alessandro da Siena et Bartolomeo (fin du XIV[e] siècle) ; le pays des Muses dans le *Merlin Coccaïe* de Folengo ; la *Storia di Campriano contadino*, où il y est fait allusion ; une citation de Boccace (Decameron, VIII, 3) ; *Il trionfo della Cuccagna* etc... composé par Martin Cieco da Lucca (Firenze per Fr. Tosi) ; le *Capitolo di Cuccagna*, attribué à Croce ; etc... (pour plus amples détails consulter la réimpression de *Campriano contadino* par Zenatti (Bologna 1884), un article de Novati dans le *Giorn. Storic. del. Lett. Ital.* (tome V p. 258 et sq.), et Vittorio Rossi (*Lettere di Calmo*, Turin, 1880 — Appendice II p. 398).

L'*HISTOIRE DE L'ART*

D'ANDRÉ MICHEL

ET

L'ART GÉNOIS DU XVIIe SIÈCLE

Dans les histoires générales de l'art, les chapitres spéciaux, s'ils ne concernent pas des périodes ou des œuvres très bien connues, riches de bibliographie internationale, offrent toujours aux auteurs d'énormes difficultés, même si ces auteurs se groupent en comité pour se distribuer la tâche suivant leurs propres spécialités. Gênes, par exemple, avec toute sa richesse en art, continue à être (dans le meilleur des cas, c'est-à-dire quand elle n'est pas ignorée tout à fait) plus admirée que connue. L'histoire de son art constitue une espèce de forêt, pleine de mystères et d'embuscades, où il arrive même aux gens du pays de s'égarer quelquefois. Il est donc encore plus séant d'être indulgents vis-à-vis d'étrangers; d'autant plus que la faute ne manque pas de circonstances atténuantes.

Avant tout, il faut considérer que l'époque la plus heureuse pour l'art génois est l'époque baroque, c'est-à-dire celle qui a été jusqu'à présent la plus méprisée et qu'à peine on commence aujourd'hui à étudier passionnément.

Ensuite, dans le fait que l'importance artistique de Gênes n'est pas toujours vue sous son jour véritable, on ne saurait nier une considérable responsabilité des Génois. Ce sont eux qui laissèrent exclure leur ville des grands itinéraires qui guident le voyageur à travers l'art italien et qui ne consacrent à Gênes, dans la

meilleure des hypothèses, que des heures perdues. En outre, ils ont consacré à l'étude de l'art génois une littérature qui est loin d'être sans valeur, mais qui reste un peu provinciale. Elle n'encadre pas, sauf de rares exceptions, l'art génois dans l'histoire générale de l'art; ensuite, elle n'est pas commode à consulter; elle manque de tables des matières ; elle a une diffusion presque seulement locale. Pour conclure, elle a été et continue à être bien peu utile pour favoriser la connaissance sérieuse et approfondie de l'art génois.

La jeunesse, nourrie d'études modernes, et qui, se rattachant aux travaux des ancêtres, vise à ce but, a une tâche sérieuse qui ne sera pas accomplie en un jour.

Après ce bref préambule, j'en viens aux intentions qui m'ont suggéré ces lignes.

Le sixième volume de l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel vient de paraître. Vu l'importance exceptionnelle de cet ouvrage, je désire publier une sorte de commentaire ou, pour mieux dire, de supplément à la partie qui se refère à l'art génois. Et je le publie en France plutôt qu'en Italie, parce qu'il me semble utile qu'il touche le plus possible le public parmi lequel l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel a sa diffusion la plus directe.

*
* *

L'architecture italienne du XVIIe siècle est étudiée par Marcel Reymond, le critique à l'incomparable finesse d'intuition, l'historien si épris de l'art italien, le maître regretté que je m'honore d'avoir connu et que je ne saurais oublier.

Il traite de l'architecture génoise dans la partie consacrée à la seconde moitié du siècle, tandis que, en réalité, il n'examine que des monuments appartenant à la première. Mais cette impropriété de classement serait sans importance. Il est plus à remarquer que Rocco Lurago et le palais D'Oria Tursi, édifié par lui, sont mis à la queue de l'architecture du XVIIe siècle, après Bartolomeo Bianco. Ce qui, faute de dates, laisse facilement naître dans l'esprit du lecteur la conviction qu'il s'agit aussi de XVIIe siècle; pourtant, Rocco Lurago mourut en 1590 et le palais D'Oria Tursi fut commencé vers 1568.

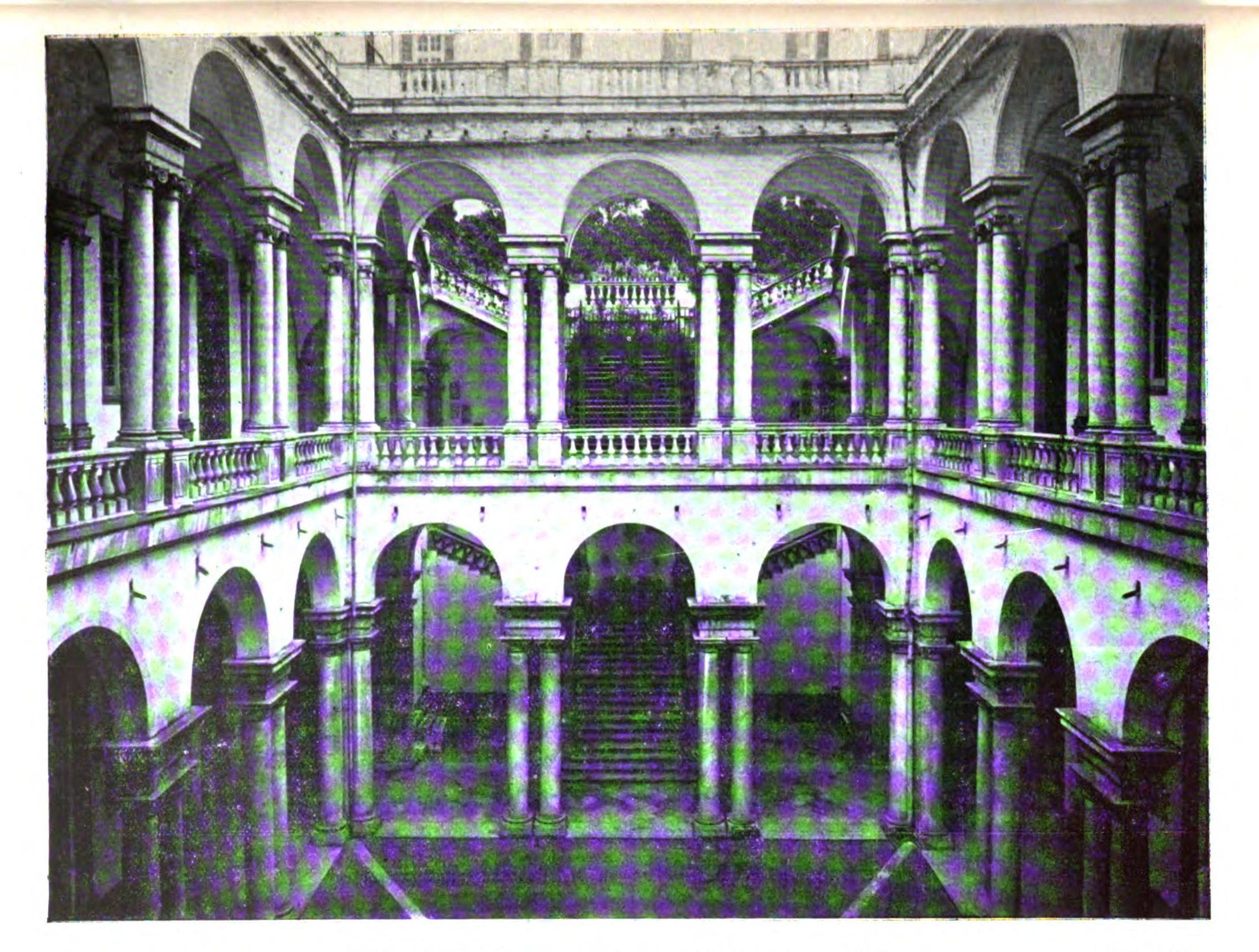
Et je souris en retrouvant ici une étrange faute de Burckhardt qui rebaptise notre glorieux Bartolomeo Bianco, l'architecte lombard qu'on peut considérer génois par adoption et que même Reymond tient pour le plus important de cette période; Burckhardt l'appelle *Baccio del Bartolomeo Bianco*, appellation toscanisante qui est absolument fantastique.

Mais ce qu'il est plus important de mettre en lumière, plus que l'exactitude des noms, c'est que Gênes baroque, en laissant de côté l'architecture religieuse, est pour l'architecture civile tout à fait en tête de la formation du style. Rocco Lurago, dans son palais Tursi, par l'habileté magistrale avec laquelle il surmontait et même exploitait une forte différence de niveau du terrain, par le développement de son plan dans la direction longitudinale, par la fusion de la cour avec le vestibule, de ses propylées avec les escaliers, par le sens perspectif qui règle le jeu des loges, qui appelle aussi le jardin à faire partie de la composition architecturale, devance les temps et ouvre une époque. Tout le caractère aérien et la magnificence un peu théâtrale du XVIIe siècle apparaissent dans ce plan du XVIe siècle. Plan typiquement génois, car il est né de la lutte entre la volonté de bâtir et les difficultés que le sol âpre et escarpé de Gênes opposait aux architectes.

Observons encore que Domenico Ponzello, dans le palais appelé aujourd'hui Gambaro, rue Garibaldi (1565), osait laisser sa façade toute nue, sans encadrements aux fenêtres et sans peintures. Nous voyons que Bartolomeo Bianco trouva déjà prêts presque tous les éléments de son style.

En effet, au palais de l'Université (1634), son chef-d'œuvre, Bianco élargit à merveille le plan de Lurago, l'enrichit de surprenants effets de perspective, mais ne s'éloigna pas de son schéma. Il institua à Gênes la mode des façades nues, parcourues de quelque moulure courante au niveau des étages principaux, sans autres ornements que les balustres des fenêtres, un riche entablement et, seulement dans certains cas, un robuste portail. Les grands cubes, revêtus d'un crépi lisse que les siècles ont noirci, s'imposent par leur simplicité austère et sont empreints d'une si haute noblesse que personne ne saurait les dire déparés.

Tel est le style de la première moitié du XVIIe siècle, qui a



BARTOLOMEO BIANCO. — Gênes. Palais de l'Université. -- La Cour.

Phot. Noack.

pour conclusion l'énorme édifice de l'Hôtel des Pauvres (Albergo dei Poveri), commencé en 1656. Il est dû, à ce qu'on croit, au projet de Stefano Scaniglia et à la collaboration de quatre autres architectes : Torriglia, Gandolfo, Ghiso, Corradi. Dans le projet, il était à peu près carré et divisé en quatre carrés plus petits par une croix au centre de laquelle se trouve l'église, (église qui garde une des œuvres les plus parfaites de Pierre Puget, l'*Immaculée Conception*). Ensuite, ainsi qu'il arriva souvent, le grand édifice ne put être accompli. Mais le plan, pour sa clarté organique, pour sa physionomie caractéristique, est digne d'être mis à côté des plus géniaux en ce genre; Durm le place en effet au premier rang.

Mais, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, on aperçoit déjà des indices de métamorphose. Au palais Durazzo, ensuite palais Royal (env. 1657), nous avons un retour à une ornementation très riche et même excessive, d'une abondance un peu retardataire. Et au palais Brignole Sale dit Rouge (*Rosso*) (1672-77), un successeur de Bianco, P. A. Corradi, reprendra l'ornementation modique de l'Université et se bornera à la développer et à la multiplier. Mieux que le palais Durazzo, le palais *Rosso* nous achemine vers le *barocchetto* génois, qui triomphera au XVIIIe siècle avec ses stucs bas et menus, distribués à profusion mais avec un goût irréprochable.

Le style majestueux et simple de Bianco ne disparaîtra plus de l'architecture génoise. Il revit en nombre d'œuvres anonymes, dues à des architectes modestes, qui, sur les traces de Bianco, avec son sens pratique et sa clarté d'idées, pouvaient sûrement s'orienter. Il reparaît en plein XVIIIe siècle, autant en ce qui concerne la cour intérieure que les formes extérieures, dans le corps-de-logis central de l'Hôpital de Pammatone, bâti entre 1752 et 1780 sur les plans d'Andrea Orsolino. Même un architecte néo-classique, Giambattista Cervetto, à la Villa Casaretto à Carignano, en fera son profit.

Si nous voyons ce style si largement répandu à travers Gênes, — l'observation de Reymond est très juste et démontre qu'il a bien regardé et bien vu, à coup sûr, — c'est que Gênes doit son aspect actuel plus au XVIIe qu'au XVIe siècle. En effet, sont nombreux les palais génois qui étaient attribués au XVIe siècle, avec de larges préférences pour Galeazzo Alessi, et se révélè-

rent ensuite, à la lumière de la critique et des documents, comme étant du XVII[e]. Le bombardement de 1684, par les énormes dommages qu'il fit, détermina un renouvellement radical de Gênes dans les formes de la mode courante, renouvellement dont peut-être les Génois, malgré leur amour pour la mode, se seraient volontiers passés...[1].

*
**

La peinture est étudiée par M. André Pératé, autre écrivain bien connu et cher aux amateurs d'art italiens. Je ne prétends pas trouver dans une histoire générale une monographie complète sur la peinture génoise du XVII[e] siècle. Mais j'aimerais que celle-ci ne fut pas étouffée par celle des autres régions à cause aussi du peu d'espace qui lui a été réservé. Et l'équité, et non le chauvinisme régional, me ferait souhaiter qu'on ôtât, par exemple, au moins une page, pas plus d'une page, au Guide et aux Bolonais pour la donner aux Génois.

Ceux-ci n'eurent pas d'artistes de renommée mondiale tels que le Guide et le Guerchin; mais, à certains égards (le coloris, par exemple, et la composition du *fresco*). ils ne furent pas au dessous des Bolonais ; ils sont, d'ailleurs, moins connus et étudiés. C'est pourquoi il serait indispensable d'en donner au public une information un peu étendue.

Dans l'ensemble, je n'ai pas d'objections à faire aux appréciations de M. Pératé sur les peintres qu'il examine. Même, je les trouve bien fondées et fines. A l'égard de Bernardo Strozzi, j'observe toutefois qu'on ne connait pas, sauf une étude et un petit fragment, de ses fresques dans des églises génoises, et que le *Mendiant* de la Galerie Nationale de Rome est désormais retiré par tout le monde des œuvres de Strozzi.

Mais je constate que trop grand est le nombre des peintres qui

1. Dans Gromort, *Histoire abrégée de l'Architecture de la Renaissance en Italie*, on a un exemple typique de la trompeuse attribution au XVI[e] siècle d'œuvres qui appartiennent au XVII[e]. Les palais Rosso et Durazzo sont datés de 1556 tandis qu'ils sont postérieurs d'environ un siècle ; et il est dit que le palais Tursi est une variante du palais Durazzo, tandis que c' est précisément le contraire.



GIO BENEDETTO CASTIGLIONE. — Sujet biblique.
(Pise, Musée de la ville).

ne sont pas même nommés. Les deux Carlone, Strozzi, le Baciccio et Castiglione ne suffisent pas à donner, à eux seuls, une idée, même approximative, de la peinture génoise du XVIIe siècle. Il est indispensable de mettre à leur côté, en se limitant aux principaux, Fiasella, Ansaldo, Benso, Valerio Castello, Assereto, les Piola, les Deferrari.

Le début du XVIIe siècle à Gênes est, pour l'histoire de la peinture, un moment d'extraordinaire intérêt. Gênes subit les conséquences de l'extrême décadence où elle avait été réduite à la fin du XVIe, avec l'affaiblissement de l'école de Luca Cambiaso et de la descendance des Semini et des Calvi, le maniérisme de Bernardo Castello et les essais à peine ébauchés de Giambattista Paggi. Les mécènes, se méfiant des peintres locaux, s'adressent aux étrangers. Et l'on a ainsi, en dehors de l'importation d'œuvres d'art, toujours active, une immigration de Toscans (Aurelio et Orazio Lomi, Simone Balli, Salimbeni, Sorri, Roncalli, Ghissoni) et de Flamands à la tête desquels sont Rubens et Van Dyck, suivis ou même précédés par les deux Wael, Roos, Vouet, Waals, Malò et par d'autres. Il faut encore ajouter les deux Bolonais Procaccini, et Sofonisba Auguissola chez qui habita Van Dyck et qui fut un peu la protectrice des jeunes peintres. Gênes ne fut jamais un *porto di mare*, au point de vue artistique, comme elle le fut à cette époque, pendant ces allées et venues de peintres, les uns artistes de deuxième rang, mais les autres des maîtres qui portaient à Gênes toutes les modes, au-dessus des véritables conquêtes de l'art. Les Génois étaient donc, sans bouger de chez eux, au courant du mouvement artistique italien et européen. Encore, l'ardeur de connaissance directe qu'ils avaient, les poussait à de fréquents voyages d'instruction, qui étaient souvent de longs séjours d'étude, avec des buts et des sièges presque fixes : Rome, Parme, Venise. Seuls, des esprits d'une sûre originalité auraient pu résister, rester absolument indépendants, au milieu de ce pullulement d'impressions, en partie convergeantes mais la plupart discordantes. Les Génois firent... ce qu'ils purent ; et, des prémices que nous avons établies, s'ensuivit inévitablement la formation d'un art éclectique.

Mais ce n'est pas tout. Nous n'avons pas encore dit que, parmi ces éclectiques génois, il y avait des artistes doués pour la

peinture à un degré exceptionnel. Ils suivirent sans doute des orientations indiquées, alors comme toujours, par quelques individualités supérieures. Mais il les suivirent avec talent, un vrai talent de peintre, et chacun à sa façon. D'où vient qu'ils réussirent à apporter à l'art de leur temps une contribution personnelle que les études modernes apprécient tous les jours davantage.

Plusieurs d'entr'eux, Gregorio Deferrari, le Baciccio, et des familles entières, les Piola, les Carlone, furent essentiellement des fresquistes. Mais presque tous, même les autres qui ne se servirent de la fresque qu'accidentellement, savaient la traiter en maîtres. Il faut reconnaître que les Bolonais tinrent, pendant le XVII[e] siècle, la primauté de la *pala* d'autel, conçue un peu comme une grande machine, théâtralement, à grands coups de scène pittoresques, plus languisssants chez le Guide, plus dramatiques chez le Guerchin. Mais personne ne saurait contester aux Génois une autre primauté, non moins digne d'honneur ; celle de la peinture décorative, spécialement appliquée aux voûtes des salons et des églises. Pas même les fresquistes à la veine la plus féconde, tels que Pietro da Cortona et Luca Giordano, ne surent égaler le vol fantasque des Génois, leur familiarité hardie avec le *sottinsù* et avec toutes sortes de raccourcis, leur légèreté de nuance et de touche. Ils eurent dans les Bolonais *quadraturisti*, c'est à dire peintres de perspective architectonique, des collaborateurs précieux. Mais ils surent en tirer profit à merveille ; ils surent placer, dans leurs édifices de rêve, de vastes compositions tumultueuses qui chantent orgiastiquement le bonheur de vivre, avec une fougue inépuisable, pleine de fraîche poésie. Ils eurent une palette appropriée à leur sens de l'art, étincelante et sonore dans ses fortes orchestrations, et tout de même capable des plus subtiles délicatesses. Il suffit de connaître les voûtes du palais Rouge à Gênes, pour avoir la mesure de ce qu'obtinrent les Génois dans ce champ. Mais aussi, à Rome où toutes les tendances artistiques vinrent à comparaison et où tant de maîtres firent leurs épreuves, les fresques du Baciccio s'écartent de toutes les autres. Dans la fluidité de leur composition, dans l'harmonie tonale, et dans la richesse de la couleur, elles représentent à Rome un vif reflet de la fresque génoise.



Phot. Serv. phot. des Beaux-Arts.

VALERIO CASTELLO — Le Frappement du rocher.

(Musée du Louvre)

Le Baciccio fut aussi un insigne portraitiste ; pendant son long séjour a Rome, il eut l'honneur de faire les portraits de sept papes. Et d'ailleurs, dans la peinture de chevalet, dans la peinture à l'huile, les Génois du XVIIe siècle comptent bien aussi pour quelque chose ! Le Caravage influa beaucoup sur eux ainsi que sur tous les peintres contemporains, dans toute l'Europe. Ils le connurent un peu de seconde main, à travers les imitateurs ; ils en suivirent le programme un peu superficiellement. La direction rasante de la lumière, qu'il préférait, car elle lui permettait, ainsi que dit M. Longhi, *à organiser la forme en des plans nets et tranchants*, les Génois (Guidobono, Assereto, et aussi Strozzi) l'adoptèrent tout simplement pour rehausser les effets du clair obscur. Mais toutes les autres influences que nous avont indiquées plus haut, s'entrecroisèrent et produisirent leur effets.

Valerio Castello, s'il n'est pas tout à fait le plus grand, est du moins le plus intéressant des peintres génois de cette période. Il est le plus fougueux dans ses compositions toujours véhémentes de passion, que ce soit un *Enlèvement des Sabines*, ou un *Massacre des innocents*, ou une *Vocation de Saint Paul*, sans perdre jamais un équilibre qui est prodigieux chez un artiste mort à trente-quatre ans. Sa couleur a de merveilleuses profondeurs de tons ; les jaunes, les rouges et les bleus s'alternent, s'exhalent en pourpre et en blond. Près de lui, mais à distance respectueuse, est Biscaino et, encore plus loin, Merani.

Strozzi, le Capucin ! Artiste superficiel, quelquefois même vulgaire, Strozzi reste surtout un grand peintre un peu lourd, un technicien qui met volontiers en vue son franc coup de pinceau, un coloriste qui parfois recherche des subtils accords de gris, parfois rehausse en des rouges flamboyants des harmonies plus sombres et plus variées. Il apprit à Venise à voir le ciel, à éclaircir sa gamme ; principalement du Véronèse il apprit à remuer ses figures avec plus d'adresse, à composer les scènes nombreuses qu'il n'avait pas encore essayées. Près de lui citons son élève, Gio. Andrea Deferrari, son ami Gio. Andrea Ansaldo, un peu plus au dessous Giulio Benso et Luciano Borzone ; mais se dresse un autre Deferrari, Orazio, dont le grand talent est encore mal connu et mal délimité.

Et Carbone! Pour tels de ses portraits, il peut supporter la comparaison avec Van Dyck qui fut son modèle; il peut même le vaincre, non seulement pour la représentation parfaite des dentelles, des soies, des velours, de tout l'appareil de la somptuosité, mais aussi pour la pénétration de la forme, pour le sens des volumes.

Quant à Gio Benedetto Castiglione dit *le Grechetto*, peu nous en dirons, tant il est universellement connu par ses larges toiles au sujet le plus souvent biblique et par ses célèbres gravures. Mais il faut dire que souvent on confond avec lui d'autres excellents artistes, tels que Travi et Vassallo.

Domenico Fiasella, surnommé d'après sa patrie le Sarzana, reste, avec toute son énergie, un peintre arriéré, un maniériste du XVIe siècle, à peine effleuré par les nouveautés du XVIIe.

Tels sont les peintres principaux de la première moitié du XVIIe siècle; ils sont peut-être ceux qui montrent le plus net *le goût du terroir* et qui représentent, un peu à l'instar d'une famille, la peinture génoise du *Seicento*. Coloristes plus que rigoureux créateurs de formes, un peu impassibles quant à l'expression pathétique, d'un goût massif quant au choix du modèle, ils sont tous indispensables à un tableau complet de la peinture dans leur pays à leur temps.

La peste de 1656-57 fut un événement de la plus grave importance pour l'art. Elle emporta un grand nombre d'artistes et parut laisser la place à des idées nouvelles, à des hommes nouveaux. Guidobono à part soi continua, sans la perfectionner, la tradition. Mais, dans l'ensemble, nous avons, avec une ultérieure déchéance de la forme, un renouvellement de la couleur et le triomphe du pathétique. Aussi, Domenico Piola, et surtout Gregorio Deferrari doit être tenu pour le protagoniste de la seconde moitié du siècle. La gamme s'éclaircit dans les azurs, dans les roses et dans les violacés du Corrège. L'hystérie du Bernin se transfère dans la peinture; et, soudain, nous nous acheminons vers le XVIIIe siècle.

MARIO LABÒ.





DOMENICO PIOLA. — Gloire de Saint-Louis.

(Gênes, Annonciade — Chapelle de Saint-Louis-des-Français).

CROQUIS VÉNITIENS [1]

CARPACCIO

Si vous voulez en avoir une idée complète n'allez point à l'Académie où ses toiles éloignées de leur destination n'arrivent pas à former un ensemble; allez à « San Giorgio degli Schiavoni en cette petite église écartée, silencieuse et modeste, au bord de son Rio.

Vous trouverez là, contées sur les murs, des histoires merveilleuses, des histoires de prodiges héroïques et gracieux. Vous y verrez Saint Georges, beau comme un jeune dieu sur son cheval de guerre, transpercer sans effort la gueule du dragon tandis que dans un angle regarde une princesse; vous y verrez saint Jérôme et ses bêtes familières, son doux lion et son petit chien, vous y verrez San Trifone parlant au basilic, enfin Jésus priant au jardin des Oliviers, mais dans une ombre si propice, un paysage si bénin, qu'on oublie la sueur de sang; vous y verrez ces fonds de paysages orientaux, ces palais à tours complexes, ces turbans levés comme des tours, ces sourires ambigus et tranquilles qu'on se plait à imaginer lorsque, vous contant quelqu'éton-

1. Voir ci-dessus, p. 29.

nante histoire, le narrateur vous parle de pays très lointains perdus dans la brume d'or de l'Orient, soupçonnés pleins de richesses et dont on aime à entendre dire le faste et la volupté. Ainsi aurez-vous de Carpaccio une idée très sûre. Ainsi découvrirez-vous son âme de douceur, son goût pour la chronique, son talent d'observateur, ainsi aimerez-vous ses histoires faites de détails bien groupés, de merveilleux expliqué et de naïveté savante.

GIOVANNI BELLINI

Son nom lui-même est uno caresse et semble faire pressentir l'harmonieuse volupté qui baigne le visage de ses madones innombrables, la douceur qui flotte en l'atmosphèse chaude de ses tableaux.

Son sujet, il fut presque unique. Prenez la femme vénitienne, la femme simple, celle qui passe avec son bambin qu'elle aime, parée seulement de son châle noir, puérile et robuste, gracieuse et forte, et prêtez lui des voiles de Nazaréenne ; vous aurez la mère si naturellement posée, si simplement éprise de son Jésus, cette femme si bonnement femme, que Bellini a célébrée. Puis sur des visages populaires et sans malice, mettez l'adoration la plus tendrement humaine, la plus familière et vous reconnaîtrez ces Saints et ces apôtres qui se dressent aux côtés des madones comme des amis respectueux, tandis qu'à leurs pieds chantent et jouent des anges qu'on sent pris sur le vif parmi ces enfants rieurs, de formes parfaites, de chair saine, qui s'ébattent le long des canaux ou sur les campieli.

Quant à Jésus, ce bambin raisonnable qu'on voit à l'habitude soucieux de son avenir tragique, Bellini lui a donné les attitudes les plus inattendues.

Le voici qui dort et s'abandonne la main pendante, sur les genoux de sa mère qui prie, puis qui se retourne un doigt aux lèvres, si simplement enfantin qu'on s'étonne d'un tel fils de Dieu.

Le voilà qui regarde, droit devant soi, avec ce regard incertain des tout jeunes êtres. Ici il semble vouloir s'essayer à parler et

là, comme un bébé curieux, suivre dans l'air quelque reflet ou quelque vague image. Enfin, le doigt levé il bénit, mais si naturel et si tranquillement gracieux qu'on pense, devant un tel geste, bien plus à une scène de vie familiale qu'à un de ces mystères divins qui font plier les genoux.

Et le tout traité d'un pinceau caressant, plein de cet or qui vêt toute chair vénitienne, d'un pinceau qui enfonce voluptueusement les rouges et les ombres, enveloppe les corps d'une pâte onctueuse et résistante.

MUSIQUE

C'est une chose étrange que les goûts changent avec le décor, que chaque pays comporte sa musique et son art, et que chaque climat exige sa ligne mélodique. Wagner et ses longueurs m'a ici ennuyée. Parsifal, et sa liturgique beauté, a dû se taire devant d'autres puissances. Je n'ai plus compris ces heurts, cette religion qui éclate en accents guerriers, en rauques incantations, qui se traîne en mélopées languissantes. Je n'ai plus compris ce vague idéal souffreteux, cette longue et vaine attente du bonheur, cette misanthropie profonde, ce désespoir terne et têtu qui saperait le monde.

Si Dieu existe, Venise, il comprend mes passions, il aime sa créature, il aime ses faibleses et ses beautés, il aime ses amours. il permet que je pleure en respectant mon attitude, en soignant l'harmonieux équilibre qu'il m'a donné. Venise, sous ton ciel, peut-on chanter vraiment des désespoirs mornes et continus, des luttes éternelles contre des rocs et des dieux trop sauvages?...

Il faut être d'au-delà des monts, de ces pays embrumés où les forêts se désolent et se tordent sous les vents furieux, pour trouver de tels accents. Ici, pour Dieu j'aurai de ces sanglots profonds et brefs; de ces cris émouvants qui torturent et se taisent, et savent s'encadrer de silence et d'attente et savent moduler, soupirer et s'éteindre en laissant intacte toute la force de leur déchirement. O vieille ombre de Palestrina!.. Ou bien j'aurai de ces

douceurs d'archanges, de ces puretés parfaites qui monteront comme un encens vers le divin maître, grand Marcello ! Mais jamais je ne pourrai chanter la tristesse maudite, le besoin de laideur et d'enfer qui semble pousser le monde germanique vers son incessante besogne de destruction.

LES SOUVENIRS LITTÉRAIRES

Ils abondent en ce décor fait pour la poésie ; ils vous hantent et vous obsèdent quoi qu'on fasse pour les chasser. De grandes ombres vous précèdent qu'il vous faut suivre, et Byron et Ruskin et Taine et Gœthe imposent à l'esprit leurs songeries enflammées, les balbutiements de leurs systèmes, les minuties de leurs descriptions. Leurs voix lancinantes vous poursuivent à chaque détour des *calli*, leurs souvenirs vous harcèlent et vous pèsent On voudrait ne plus rien savoir, ne plus rien entendre, afin de s'extasier à son aise, de découvrir pour soi et de soi-même ce qu'on a trop décrit afin de respirer librement cette atmosphère qui a grisé trop de cerveaux et de jouir d'un décor qu'on croirait fait pour ses amours et ses folies.

Et l'on repousse ces vieux maîtres.

Mais voilà que d'autres reviennent à l'assaut et tellement artistes ! C'est Barrès qui ronge de sa mélancolie Venise chancelante, C'est Regnier, célébrant les carnavals défunts : on soupire, on regrette, on s'alanguit.

Et pourtant : la ville est toujours là, vivante avec ses palais dressés et ses ombres propices aux embarquements amoureux ; on y vient toujours pour honorer ses pierres et goûter à sa joie. Sa mort n'est point chose faite, et si elle agonise, c'est en habits royaux, plus splendide et plus resplendissante sur sa couche funèbre que bien des souveraines de beauté.

Et l'on vit à ses pieds voluptueusement, malgré la sirène des bateaux qui voudraient un port plus large, malgré ces bandes voyageuses d'Anglais, d'Allemands ou d'Américains qui passent sans laisser de traces.

On vit intensément tout en profondeur ; les sens aiguisés amplifient leurs ondes ; le plaisir n'est plus chose légère ; on le raisonne, on le revêt d'élégance, on en parle avec respect, et parfois, sans y penser, on glisse jusqu'à la passion véritable, ô Musset! jusqu'à la passion qui étreint et fait souffrir ; mais la pente si douce qui y mène vous éloigne de ces emportements sauvages de ces désespoirs irrémédiables qui tuent à jamais l'esprit. Le romantisme ici peut porter double masque : rires et larmes, et parfois ce ne sont pas sur des pleurs que tombe le rideau de la comédie.

LA MADONNA DELL' ORTO

Ce n'est pas un de ces temples splendides qui éblouissent par leur richesse architecturale ou par la collection de merveilles qu'ils renferment. Tintoret est si prodigue, qu'on peut en bien d'autres endroits admirer sa virtuosité. — Bellini n'y a pas sa meilleure toile ; et cependant, on y va, et on y retourne, malgré sa position très retirée, en plein cœur de cette vieille Venise, qui semble vouloir défendre son intimité par tout un système de canaux et de ruelles bien fait pour décourager le voyageur.

Mais celui que la place Saint Marc parfois fatigue, celui qui tient à s'éloigner du monde chatoyant, qui s'agite et qui rit au pied du campanile, celui qui tient à voir la vraie cité sans étrangers et sans promeneurs, celui-là s'aventure dans l'entrelacs compliqué des *calli*, longe des boutiques où l'on ne vend ni dentelles, ni vases de Murano, traverse des *campi* pauvres où des palais rongés se parent de loques, passe sur des ponts très simples, franchit des eaux dormantes et surprend peu à peu le calme secret de la ville modeste qui se mire simple et sans fard en son eau tranquille.

Et rien n'égale le charme rêveur de ce quartier perdu. Aucun bruit discordant n'y parvient, ni cornes, ni trompes, ni cris déchirants de sirènes, ni éclats trop joyeux d'un monde trop superficiel.

Quelques rires d'enfants qui s'ébattent, quelques clapotis de

rames traînant sur l'eau fondent leurs sonorités harmonieuses, un silence léger dort dans l'air languide; voilà bien le jardin où se cacha si longtemps la Madone miraculeuse, et où sommeille encore l'âme secrète de la vieille cité marine.

LES ÉGLISES DE VENISE

Elles sont innombrables; on en compte avec stupéfaction les portails et les campaniles, chaque place offre la sienne comme une oasis de calme et de beauté, où l'on entre familiers ou recueillis pour jouir de leur douceur.

Il y fait clair bien souvent, point de galeries enfoncées entre des piliers durs et sombres; la haute voûte gothique dressée en flamme ardente n'est pas là sur vos têtes; la pierre loin d'être à nu se recouvre de marbres ou s'orne d'une imagerie géniale. Comment trembler, comment gémir entre ces murs si chauds à l'œil! L'air y est clément et déchargé des rayons violents du jour; un vague parfum d'encens semble ajouter encore à l'intimité du temple, maison de Dieu plutôt, qui vous accueille comme un hôte. Et l'hôte parfois oublie la majesté du lieu; l'esthète qui vient pour admirer sent ses yeux s'égarer et quitter la croix des autels, le voluptueux s'alanguit en sa morbide pénombre; le curieux trouble de sa voix la tranquille béatitude des nefs; souvent même, des enfants s'esclaffent sous les chaires ou sur les marches qui montent aux chœurs.

Bien des fois, ô fines Eglises Vénitiennes! j'ai ainsi profané de mes songeries votre recueillement, assise entre vos murs protecteurs; bien des fois j'y ai rêvé à mon bonheur ou à mes peines sans souci de votre Dieu. Et puis j'ai visité vos tombes trop riches, j'ai dévoilé vos madones trop belles, je me suis empli les yeux des magnificences titianesques et des envolées de Tiepolo; j'ai découvert vos Vivarini élégants, je suis retournée vingt fois devant une Vierge de Bellini; et puis je suis entrée simplement, lasse pour chercher le repos, ou dolente et paresseuse pour me bercer en votre silence.

LE MIROIR DES EAUX

Sur cette eau dansante qui luit rieuse et miroite, le regard se pose, se relève et revient comme un oiseau fasciné par les jeux multiples du soleil et des ondes. Les palais immobiles ne sont plus que décors qui s'estompent et s'oublient. Là, sous nos yeux, se caressent les plus doux éléments de l'univers ; cette vague après l'autre emporte son baiser de feu, ce reflet après l'autre éclate, s'allonge et se perd : c'est un scintillement voilé de bleu, une agitation souple et puissante, une grâce conjuguée qui ondoie, chatoie, s'élève et se roule et semble en sa plénitude promettre quelque naissance mythique, quelque miracle de beauté qu'on attend obstinément.

Sur l'eau verte qui s'enfonce au cœur de la cité en réseau capricieux courent des vents et des reflets ; des vents qui chantent leurs poèmes marins, des reflets qui traînent après eux l'agitation du monde ; et les vieux palais qui s'endorment écoutent ces chants du lointain, accueillent ces baisers de vie, s'en éclairent et s'en parent et rêvent de souvenirs d'orient et de gloire passée.

Au pied d'un bateau, au pied d'un palais se creuse un abîme d'onde où des ombres se heurtent, le regard tombe et fouille. et reste prisonnier de cette tombe où dorment des secrets inviolés et des passions mortes ; la Venise des crimes et des amours sanglantes s'ouvre sous l'onde avec ses complots et ses vengeances sournoises et ses Dix implacables.

O miroir fuyant et captieux de l'eau où l'imagination se cherche elle-même et joue avec ses fantômes...

SAN LAZZARO

Un couvent bercé par l'eau, ceint de rosiers et de vignes où vous reçoivent des moines arméniens aux yeux orientaux.

On vous y montre encore la place favorite où venait s'accouder Byron. Certes on trouverait difficilement plus noble terrasse, horizon plus limpide et calme plus profond. C'est bien là l'île du poète, propice aux jeux imaginatifs, accueillante et sereine, levée sur la lagune comme un mont de repos d'où l'on contemple la lointaine agitation du port, d'où l'on devine l'infini de la mer qui se plaint au-delà du Lido.

Elle vous retient et vous enferme avec vos idées et vos rêves, et ceux qui aiment ainsi à se nourrir de leur propre substance ne peuvent trouver plus tendre Thébaïde.

Les Arméniens y ont établi un centre d'études, y ont entassé des trésors scientifiques, des impressions rarissimes et des pièces de musées glanées de par le monde entier: une momie voisine avec des manuscrits thibétains; des livres de toutes langues se pressent en une immense bibliothèque; on imprime en tous dialectes; il n'est pas rare d'entendre parler une dizaine d'idiomes par la même bouche. On étudie, on prie, on étudie, et après tant de connaissances acquises, après tant d'heures consacrées au silence et à l'érudition, on repart porter la bonne parole vers des contrées accessibles seulement à ceux qui savent le langage étrange de leurs habitants.

Cependant que tout autour ondoient les flots caresseurs de la lagune et que les roses embaument comme des cassolettes trop chargées de parfums.

SAN GIORGIO MAGGIORE

En son île, il n'est qu'une église et une caserne; un temple immense mais vide, et un couvent que la vie moderne a transformé à son usage. On y vivait autrefois de prières et de méditations, aujourd'hui la maison de Dieu est déserte; celle des moines s'est remplie, mais d'un monde combien différent, qui ne franchit que bien peu le seuil consacré. Un religieux seul reste encore pour assurer un culte qui se perd, un gardien unique maintient l'ordre et la propreté, et pourtant l'église est une des plus

grandes de Venise ; Palladio l'a marquée de sa main puissante, Tintoret a jeté sur ses murs ses compositions stupéfiantes, et pourtant Venise à deux pas regarde; l'île reste avec son temple solitaire, palais splendide d'un prince abandonné et séparé du monde par toute une profondeur d'eau. Seul le pèlerin du silence vient chercher en ces nefs spacieuses l'enveloppement d'une atmosphère jamais troublée.

LA GIUDECCA

J'y suis retournée à la « Zuecca » à « Saint Blaise », aux sites enchanteurs. Hélas... un moulin industriel en déforme la pointe, des prisons ont pris la place des jardins, et d'humbles demeures d'ouvriers et de ramasseurs de coquillages étalent leurs loques et leurs filets. J'y suis retournée par un dimanche ensoleillé, le long de ses quais déserts, car c'était jour de repos, et j'ai surpris le chant de ses prisonnières et les éclats de voix de ses prisonniers. J'ai souffert du soleil et des odeurs, là où se dressaient les ombrages des villas patriciennes ; j'ai vu de pauvres maisons, de pauvres choses et de grandes bâtisses sans art, telles qu'en exigent nos trusts et nos machineries. Saint Blaise, l'église, est drapée d'oripeaux dignes à peine d'une chapelle de village. Seules quelques petites îles encore verdoyantes qu'on aperçoit au loin rappellent ce que les lieux furent autrefois et font maudire encore le progrès et son cortège de laideurs et de misères.

La Zuecca, le jardin parfumé de Venise, le nid amoureux de tant de couples célèbres, n'est plus rien qu'un faubourg besogneux où le haillon s'étale.

LE LIDO

La longue terre qui abrite Venise des violences maritimes n'est plus la campagne solitaire, la promenade écartée où

venaient, pour prendre quelque repos, les citadins fatigués de leur ville. Elle aussi se charge de constructions, de jardins trop dessinés, d'églises et de palaces. On y vient non plus pour se délasser, jouir de la mer et des arbres, mais pour se baigner en public, pour se montrer, papoter, flirter au son de la musique légère des opérettes viennoises.

La fête y fait rage, des quatre points du globe accourt un monde de désœuvrés; la tête vous tourne à force d'entendre tant de dialectes, de distinguer tant de races, de côtoyer tant d'excentriques. La Française y rit, l'Anglaise s'y carre, l'Américaine nage et fait des sports, et tant d'autres, avec leurs tics et leur neurasthénie, avec leur tristesse incurable qui les pousse sans trêve comme des possédés d'un nouveau genre.

Le dimanche, tout Venise se porte vers cet endroit de plaisir où se presse alors une foule vraiment italienne : petits bourgeois facilement contentés par la vue du faste d'autrui, couples amoureux qui cherchent un cadre d'élégance à leurs alanguissements, gentils ménages échappés de leur médiocre bonheur.

Tous ces gens, déversés par le service régulier des bateaux, assaillent la plage, s'y promènent, s'y poussent, s'y montrent, croyant à la distinction de leurs costumes trop neufs ou trop compliqués, puis, quelques pas faits, la mer regardée à la hâte, le rafraîchissement pris à la terrasse d'un café, ils repartent, contents d'avoir joui une fois de plus de l'élégant Lidò, d'avoir entrevu ce que, leur semble-t-il, le monde entier envoie à Venise de plus riche et de plus raffiné.

LA CITÉ DES MORTS

Elle est là, par devant les fumées de Murano, avec sa façade morte et son mur circulaire comme une cité de Dite, dont il ne sortirait ni flammes ni gémissements; on en compte les créneaux, on en mesure l'éloignement; elle est là en son silence avec son peuple muet et ses pierres froides, avec ses fleurs encloses et son soleil sur ses dalles; on y débarque comme chez quelqu'un qui en impose, qui fait peur, nul n'y respire.

J'y suis allée, menée comme en rêve par un gondolier silencieux ; j'ai franchi son enceinte ou plutôt ses enceintes, jusqu'en son centre où dorment, au milieu des hautes herbes, quelques Français morts en terre vénitienne pendant la grande guerre ; j'ai respiré ses roses, j'ai salué ses tombes, riches mausolées et croix de pierre, et j'ai goûté sa douceur ; c'est bien là le repos idéal ; en cette cité discrète, nulle rumeur ne rompt le cours des jours, nul rappel des luttes passées ne se fait sentir ; seuls des bruits d'eau bercent l'éternel repos ; et quels bruits d'eau... la lagune qui se meurt lui fait une ceinture languide ; les navires s'en éloignent ; les barques n'y viennent qu'en cas d'absolue nécessité ; la cité reste close à la vie ; son mur est un rempart et un symbole.

RÉALISME

Inattendu ici, il dépasse en cruauté tout ce qu'on peut imaginer. Allez vers les « Fondamenta nuove », vers ce long quai qui regarde Murano et la lagune morte, suivez ces ruelles étroites qui se coupent et se heurtent avant d'aller tomber dans l'eau, dépassez San Giovanni e Paolo et l'hôpital, vous verrez l'étalage le plus funèbre, le commerce le plus sinistre établi en concurrence, multiplié en boutiques largement ouvertes, vous verrez, dis-je, des cercueils et des cercueils, une profusion de ces longues caisses auxquelles on ne pense jamais sans frissonner, qu'on cache à l'ordinaire, et dont on ne parle qu'à la dernière extrémité.

Des magasins entiers s'offrent à tous les regards, pleins à déborder d'un assortiment de boîtes macabres, de toutes tailles et de tous bois, brillantes ou mates, suivant le goût, de chêne ou de sapin, suivant la fortune, grandes ou petites, suivant l'âge. Il y en a de si minuscules qu'on ne les regarde qu'en pleurant, et de si minces qu'on suppute leur charge future de pauvreté et de misère. Ici, elles sont si bien rangées qu'on croirait presque à quelque cartonnerie soigneusement tenue ; là, elles sont si bien

lustrées qu'on admire l'art de l'ébéniste ; plus loin elles se surchargent d'ornements et de cuivres; plus loin encore, ne les aurait-on pas à meilleur compte? Hélas... pourquoi faut-il payer le luxe de sa dernière demeure... Et cet étalage sinistre qui vous obsède de ses offres, vous bouscule et vous accroche au passage, tant il s'avance dans la rue, s'allonge comme en un cauchemar, jusqu'à ce que l'embarcadère de la lagune morte mette fin à cet étrange négoce.

TORCELLO

L'île si mince qui se dilue dans l'eau et se transforme en fange porte encore le poids de deux basiliques et d'un campanile penché et paraît se dérober sous ces vestiges de force et de gloire. Peu de villes ont comme Venise le pouvoir de soulever ainsi le mystère de leur naissance.

Torcello fondée la première et repoussée par les ondes vers le marécage de la lagune morte s'est endormie à jamais dans les fièvres, tandis que Venise s'avançait vers l'Adriatique ; l'eau s'est étalée souveraine, nivelant tout, ensevelissant les ruines sous sa fange.

Du haut du campanile on contemple ce désert aquatique, cette plate étendue molle et mouvante, sans accent, sans couleur, ce ciel monotone rayé par quelques vols d'oiseaux lourds de silence et de soleil, n'ayant pour appuyer les yeux fatigués de tant de langueur, que la nef allongée de la basilique et le temple en rotonde de Santa Fosca, groupés en bas de la tour.

LA LAGUNE MORTE

C'est en barque qu'il faut la visiter, en barque silencieuse glissant sur ces eaux mortes, assis, presque étendu, en un fra-

gile et bas esquif qui vous couche sur la fièvre et le miasme du marais.

A peine semble t-elle pouvoir vous porter l'onde si mince et si molle; la main qui l'effleure craint d'en remuer la vase, et le bateau s'ouvre avec effort un chemin, comme toujours prêt à s'enliser. Partout le sable monte, des îles affleurent plates et grises, terres à peine, sol peu sûr mais déjà couvert d'une pâle végétation. C'est la fertilité du limon qui s'épanouit et s'étale au-dessus de l'élément liquide, languissant, lourd et silencieux.

Et rien ne peut donner une idée de cette pesanteur humide qui semble vouloir retenir encore dans le néant ces îlots peu formés. Ils s'élèvent, se dégagent avec lenteur, l'eau s'accroche, se glisse dans leurs creux, les enveloppe et les enserre, puis laisse sa fièvre avant de les abandonner. Les terres sont maudites, et c'est le désert du marais, sans une âme et presque sans oiseaux, avec ses vents mous, ses chaleurs moites, ses brouillards qui tuent, et surtout son silence qui étouffe et fait mourir sur les lèvres le désir même du son.

Yvonne Lenoir.

Réflexions sur la phonétique de l'italien littéraire

A propos d'un livre récent [1]

Le nouveau volume publié par M. G. Millardet, professeur à l'Université de Montpellier, sous le titre de *Linguistique et philologie romanes ; problèmes et méthodes*, est un des ouvrages les plus attachants et les plus suggestifs qu'il m'ait été donné de lire depuis bien longtemps dans ce domaine. L'auteur ne s'est proposé que de discuter quelques-unes des théories et des méthodes qui, depuis une vingtaine d'années, ont si brillamment renouvelé la science philologique, notamment par l'étude des dialectes, et d'y apporter certains tempéraments, certains contrôles nécessaires. Il est naturel en effet que les explorateurs, les découvreurs, les défricheurs, qui font surgir des moissons dans des terrains jusqu'alors incultes, ne résistent pas à la tentation de méconnaître l'utilité des méthodes et des résultats obtenus avant eux. N'hésitons pas à dire qu'ils sont dans leur rôle ; car s'ils étaient plus équitables et plus sensibles aux nuances, ces novateurs risqueraient de paraître moins convaincus, et leurs enseignements perdraient une bonne part de leur efficacité. Aussi est-il bienfaisant que des esprits réfléchis, rigoureusement impartiaux

1. Georges Millardet, *Linguistique et dialectologie romanes. Problèmes et méthodes*. — Paris-Montpellier, 1923, 1 vol. in 8°, 250 pages (tome XXVIII des Publications spéciales de la Société des langues romanes).

et pourvus d'une information impeccable, revoient, derrière ces pionniers, le travail accompli, et remettent chaque chose à sa place. M. G. Millardet s'est acquitté de cette tâche délicate avec une modération et un tact, unis à une fermeté, également rares et remarquables dans la polémique ; la force de son raisonnement, la variété et l'étendue de sa culture linguistique le placent, avec ce volume, au premier rang de la nouvelle génération de nos romanistes, celle qui est aujourd'hui arrivée à la maîtrise. Ses travaux sur la dialectologie landaise n'avaient pu être remarqués que dans un cercle restreint de lecteurs ; pas un linguiste, même amateur, ne pourra ignorer dorénavant ses études de *Linguistique et dialectologie romanes*.

Elles ne visent pas assez directement l'italien, bien qu'elles y touchent à l'occasion, et avec grand succès, pour que j'entreprenne de rendre compte en détail des discussions serrées que renferment ces quinze chapitres, accompagnés de tous les index et tables nécessaires. En bref, on peut dire que M. Millardet revendique pour « les vieilles méthodes », en particulier pour l'emploi de la phonétique, le droit de jouer son rôle à côté des méthodes nouvelles — géographie linguistique, lexicologie, dialectologie, sémantique, etc... — ; il montre que, sans la phonétique, les jeunes disciplines, volontiers impatientes de toute entrave, manquent d'un régulateur nécessaire. Mais la phonétique qu'il défend est une science assouplie, enrichie de toutes les conquêtes des méthodes nouvelles — méthode géographique non moins que méthode expérimentale —, qui ne formule plus des « lois aveugles », dominées par la physiologie des organes phonateurs, mais qui obéit, consciemment ou non, à des besoins intellectuels, dans la satisfaction desquels entre une part de volonté et de choix. La conclusion de cette discussion est qu'il est impossible qu'on se dispense de remonter aux formes latines d'où dérivent nos langues romanes, comme voudraient le faire quelques-uns des maîtres les plus écoutés de la philologie française moderne — littéraire ou dialectale.

Cette défense, ou plutôt cette réforme de la phonétique appliquée à l'étymologie, à la morphologie, à la sémantique, était urgente ; car peu de parties de la philologie romane étaient tombées dans un plus grand discrédit. Je fais appel ici à mon expé-

rience personnelle, dans l'étude de l'italien. La pratique quotidienne de l'enseignement et l'explication des auteurs anciens et modernes m'ont peu à peu convaincu de la parfaite vanité de la plupart des lois ou des règles que j'ai dû apprendre dans W. Meyer-Lübke ; je veux bien croire que sa méthode est moins incohérente quand elle s'applique à d'autres domaines du territoire roman ; mais en ce qui concerne les parlers de l'Italie centrale, c'est pure fantaisie. Je crois utile d'en citer deux ou trois exemples, pour justifier mon affirmation, et dans l'espoir de me rapprocher beaucoup de l'idée générale de M. Millardet.

Il doit d'abord être bien entendu que les populations de l'Italie centrale — de la Toscane au Latium — n'ont jamais laissé s'oblitérer en elles la conscience profonde de leur « romanité », et n'ont à aucun moment perdu le contact avec la langue latine ; ceci est particulièrement vrai pour Florence, que Dante qualifiait, au début du *Convivio* (vers 1305-1306), de « bellissima e famosissima figlia di Roma » (I, 3), et dont, quarante et quelques années plus tôt, Guittone d'Arezzo vantait « il modo imperiale », « l'onorato antico uso romano ». Dans toute cette région, les moins lettrés vivaient sous l'influence permanente de la langue latine, non pas du latin de Cicéron ou de Virgile, mais de celui de l'Eglise, du droit, des institutions communales ou corporatives, et des notaires : tous les actes de la vie religieuse, juridique, civile, politique s'accompagnaient de phrases latines, dont on comprenait le sens, dont la résonance s'imposait à l'oreille, et qu'on savait répéter tant bien que mal. Qui pourrait dire dans quelle mesure tout ce formulaire latin, d'usage courant, a servi de frein et de correctif à la déformation phonétique même la plus rustique ? En tout cas les témoignages écrits, les seuls qui nous permettent de recueillir quelques bribes du langage populaire toscan au XIIIe siècle, émanent de scribes habitués à copier des textes latins ; leurs graphies n'avaient donc rien de phonétique, et ces gens devaient prononcer tout autre chose que ce qu'ils écrivaient. Beaucoup de nos contemporains ne disent-ils pas couramment *oujordui*, sans pourtant jamais manquer d'écrire avec correction « aujourd'hui » ? Lorsque M. Millardet répète que le florentin a eu le privilège de respecter mieux qu'aucun autre dialecte la physionomie des mots latins, il exprime une vérité unanimement admise, mais

dont il ne faut pas exagérer la portée : le seul florentin dont nous puissions parler est un idiome sur lequel, dès les premiers monuments connus, le latin avait mis sa patine. Dante, qui entendait ce dialecte au naturel, nous apporte un témoignage bien curieux à cet égard : les Toscans, dit-il, sont enivrés de vanité au point de croire qu'ils ont le monopole du beau langage (déjà vers 1300), mais ils ne savent parler qu'un horrible *turpiloquium* (De V. El. I, ch. 13) ; — et peut-être est-il encore plus caractéristique de relever, parmi les sept mots qu'il cite de ce jargon florentin, un pur latinisme : *introque*, « pendant ce temps », c'est-à-dire *inter hoc*.

Les choses étant ainsi, je rappellerai le désordre qui caractérise le traitement des occlusives sourdes *c*(*k*), *t*, *p*, entre voyelles, seules ou unies à *r*, ou même initiales : si la règle est leur conservation, comme dans *fuoco*, *oca*, *stato*, *estate*, *ruota*, *capo*, *ripa*, que faut-il penser de *luogo*, *ago*, *lago*, *Arrigo*, *spigo*, et *spiga ;* de *strada*, *contado*, *contrada*, *vescovado*, de *virtude* et *cittade*, de *riva* et de *piva ?* comment expliquer *padre*, *madre*, *ladro*, à côté de *vetro*, *dietro*, *pietra*, — *ginebro*, *lebra* ou *lebbra*, *sovra*, *scevro*, *Calavria*, en regard de *ginepro*, *lepre*, *sopra*, *adopro*, *Calabria* — de *galigaio*, *gabbia*, *gastigo*, *gomito*, *Gostanza*, *grido*, *grasso*, en regard de *cane*, *cacio*, *colpa*, *cosa*, *criare* (*creare*), *crosta*, etc..? La liste pourrait s'allonger. Le phonéticien le plus malin est celui qui arrive à formuler une règle générale pour chaque cas particulier, c'est-à-dire celui qui fait preuve de l'imagination la plus fertile ; et à ce jeu il a ruiné tout son crédit.

Pour ma part, j'aimerais mieux faire une hypothèse, simple et raisonnable : j'admettrais volontiers que les dialectes toscans ont connu, tout comme les autres, la tendance générale (j'aimerais mieux ne parler ni de règle ni de loi) qui incline l'occlusive sourde *p* à se muer en la sonore *b*, et celle-ci en la constrictive *v*, puis à disparaître ; de même *t* est passé à *d*, et *c* à *g*, affaiblissements suivis d'effacement complet. Les textes toscans du XIIIe siècle, dont chacun peut consulter maints exemples dans l'*Antologia* de Monaci, joints à diverses formes encore vivantes, permettent d'établir à cet égard des séries fort complètes, outre les mots déjà cités : *ganale*, *gativi*, *pogho ghosta*, *avogado*, *sigurato*, *segondo*, *oga*, *àguilia ;* — *volontade*, *podestade*, *solecido*, *costado*, *ambasciadore ;* — *San Brocolo*, *la bottega* (apotheca), *la befana*

epiphania), *ricevere; pieve, cavallo, diavolo.* L'étape suivante, correspondant à l'effacement total de la consonne, est largement représentée : *sacro, sagro, sagrato* et *saramento*; *agurio, aurio*; *sciagura* et *sciaura*; — *acuto, aguto* et *aùto*; — *civitate, cittade, cittae, città*, et tous les substantifs en *-ade*, *-à*, et en *-ude*, *-ù*, auxquels il faut joindre *piede, piè; diede, diè*, et aussi *contado, contà; istado, istà;* et encore *raunare, parlaore*, etc... ; — *avi, ai; deve, dee, die; devono, deono; avere, aére, aire; pavura, paura.* A côté de *Pietro*, le florentin a conservé *Piero*, qui suppose une forme *Piedro*, comme *compare, comare* remontent à *padre, madre* (tandis que *pate, mate*, sont, comme *frate*, des nominatifs-vocatifs latins); *libra* passe à *livra* puis à *lira*.

C'est à l'ignorance et à l'inattention des scribes anciens que nous devons beaucoup de précieux exemples de ce que Dante appelait le *turpiloquium* de ses compatriotes; celui qui tenait le registre des banquiers florentins, daté 1211, écrit très régulièrement *libre*; mais il suffit qu'il lui échappe une fois d'écrire *quattro livre* (l. 68), pour nous remplir de joie; car non seulement il nous fournit ainsi l'intermédiaire entre le latin *libra* et l'italien *lira*, mais surtout il nous permet de saisir sur le vif l'effort grâce auquel il s'est généralement appliqué à substituer des graphies latines à sa prononciation instinctive. Le redoublement du *b* dans *libbra* pourrait bien n'être que l'effet de cette application dans le langage parlé. Mais cette régression, due à la résistance du latin, a naturellement affecté l'écriture plus vite que la prononciation; jusqu'en plein XVIe siècle, on rencontre des formes purement populaires, des premières personnes du pluriel du type *noi ci maravigliàno*, et des possessifs en *a* : *i mia lavori* (B. Cellini), *le sua azioni* (Machiavel); les parlers rustiques renferment encore des reflets de ces archaïsmes ou d'autres analogues. Cela n'empêche pas que cette régression n'ait tout de suite été très forte — parfois même elle a dépassé son but, comme dans *fatica*[1] —, et que, dans l'ensemble, le florentin parlé n'en ait subi très vite l'influence.

En regard de cet élément psychologique, où entrent une part inconsciente de souvenirs visuels et auditifs, une part de réflexion,

1. Je ne connais d'exemples de cette régression abusive que pour le passage de *g* à *k*; texte de 1211: *Quillielmo, Quaskone, Anquillare, Dietiquardi Quidalotto* (à côté de *Guidalotto*); ailleurs (Monaci, p. 351, l. 86) *perchamena*; (ibid. p. 436, l. 141), *larchezza*, qui voisine avec *franchezza*.



une part de volonté et de libre choix, que pèsent les fameuses lois phonétiques ? N'est-il pas évident que leur pouvoir s'évanouit presque entièrement en présence du florentin, dialecte privilégié, devenu la base de la langue littéraire de l'Italie, et comme tel incessament rectifié, dès l'époque où en apparaissent les premiers monuments ? Le rôle de la phonétique, en pareil cas, ne devrait-il pas être simplement de nous expliquer pourquoi certaines formes ont obstinément résisté à la régression, ailleurs si évidente, qu'a provoquée la résistance du latin ? A nous dire par exemple comment il se fait que *luogo* a réussi à se maintenir et à s'imposer, bien que les formes *loco*, et même *luoco*, aient été si souvent employées, tandis que *fuoco* a tout de suite acquis droit de cité ? Expliquer *luogo* par *luogora*, forme éteinte dès le XIVe siècle, est une plaisanterie, alors que l'ombrien et le romain présentent *locora*, *luocora*, et que d'autre part les exemples qu'on a de *focora*, *pratora*, ne comportent aucun affaiblissement de la sourde dans cette position. D'autre part, pourquoi *ruota*, mot concret, évidemment fort en usage parmi les ignorants, ne se présente-t-il qu'avec sa consonne latine ? Ces petits mystères, et nombre d'autres, sont peut-être susceptibles d'être éclaircis ; mais ce ne sera pas par la promulgation de lois générales.

Il convient d'être reconnaissant à M. Millardet, défenseur autorisé de la phonétique, de repousser nettement l'interprétation de cette branche de la linguistique qui consiste à n'y voir qu'une collection de « lois aveugles », et de consentir à y discerner l'influence de facteurs individuels ou collectifs, qui s'appellent la pensée, la réflexion, la volonté. Seulement, il faut bien reconnaître que, lorsqu'entrent en jeu ces facteurs prétendus clairvoyants, ils obscurcissent instantanément la notion de règle et de loi. Dès lors la besogne du phonéticien ressemble à celle du géologue, qui nous révèle l'existence préhistorique de hautes montagnes, là où ne s'étend plus sous nos yeux qu'une plaine mamelonnée : pourquoi ce grand pic a-t-il disparu ? pourquoi ce coteau isolé est-il toujours là ? Ce sont des problèmes qu'on ne tranchera par aucune généralisation brillante, mais bien par une analyse minutieuse des vestiges épargnés par le temps.

Henri HAUVETTE.

Variétés

Vieilles hôtelleries d'Italie

Les « impressions d'Italie » sont devenues un genre littéraire, où il y a même du médiocre. Il en a été fait des anthologies, à l'usage d'une certaine catégorie de touristes, à qui le *Bædeker* ne suffit pas, et qui cependant éprouvent le besoin, plus ou moins confus, d'avoir un peu d'aide...

Ce sont, en somme, de vieilles «impressions d'Italie» que M. E. Zaniboni vient de nous compiler; des impressions bien terre à terre, dira-t-on peut-être, mais des impressions très savoureuses : celles des voyageurs étrangers sur les hôtelleries d'autrefois, du XIIIe au XVIIIe siècle [1].

L'auteur ne s'est pas contenté des relations imprimées. Il a consciencieusement dépouillé de nombreux manuscrits, surtout dans les bibliothèques d'Allemagne et de Suisse. D'autre part, il n'a pas étendu, au moins actuellement, ses recherches à toute l'Italie. Ses voyageurs descendent du Brenner et vont à Venise, d'où ils gagnent Rome et Naples, par Ferrare, Bologne et Pérouse. Suivons quelques instants leurs traces, et voyons comme ils sont logés, ce qu'ils paient, et aussi comment ils jugent l'accueil qu'ils reçoivent.

Dès 1519, à l'une des premières étapes, à Trente, nous rencontrons le pourboire. Un pèlerin, Dietrich von Kettler, qui logea « *alla Corona* » avec huit compagnons, du 18 au 21 mai, note sur son carnet de dépenses : « *den knechten und megeden, 12 kreuzer.* » L'hôtellerie où il était descendu avait déjà à cette époque un siècle au moins d'existence; car, en 1419 précisément, un autre pèlerin qui se rendait à Jérusalem la signale.

Ce n'est guère qu'à Vérone que le voyageur qui venait du Brenner commençait à prendre vraiment contact avec les usages italiens. Il était rare-

1. E. Zaniboni, *Alberghi italiani e viaggiatori stranieri*; Naples, Detken, 1921.

ment satisfait. Nous connaissons les doléances de Montaigne : elles ne sont pas isolées ; et celles des habitants du nord ne leur cèdent en rien. Beaucoup de marbres et nulle propreté ; pas de poêles ; pas de latrines, ni de certains ustensiles de même usage ; des lits mal couverts ; des portes qui ne ferment pas ; des fenêtres à papier huilé : « auberges sales et incommodes », disait Erasme ; et en 1236 on lit déjà dans un vénérable *Itinéraire* : « *Carissima sunt tempora et mala hospitia.* »

L'évêque Wolfger von Ellenbrechtskirchen, au mois de juin 1204, s'arrête à Vérone, et son secrétaire nous transmet la liste des diverses dépenses de la « *nocte aput Veronam in coquinam* », du pain, du vin, etc., et du « *pro gramine in cameram* ». Pour faire honneur à l'hôte illustre, on couvrait de fleurs et de rameaux le pavement de sa chambre : et le compte s'en ressentait ! Vérone doit encore être signalée comme une des rares villes où Montaigne se déclara satisfait du « très bon logis. » C'était le « *Cavalletto.* »

Les plaintes contre la cuisine italienne sont fréquentes à toutes les époques. Ce n'est pas d'aujourd'hui que les estomacs des voyageurs se rebellent contre l'abus de l'huile. Au début du XVIIIe siècle, un Allemand témoigne de sa méchante humeur par une formule sans aménité, que M. E. Zaniboni traduit fort bien par « *cucina da porci.* »

Sur les hôtelleries vénitiennes les renseignements abondent. Les pèlerins sont nombreux dans la cité des doges, où ils viennent s'embarquer de toutes les parties de l'Europe. Ils sont d'abord accueillis dans les couvents qui furent les premiers hôtels. Puis de nombreux établissements, exclusivement destinés à recevoir les voyageurs, s'organisent, dont quelques-uns, comme le « *Leon bianco* », eurent une longue histoire qui s'étend sur plusieurs siècles. La plupart sont aux mains des Allemands. Aeneas Sylvius Piccolomini, qui était bien placé pour nous renseigner, car on sait qu'il fut un infatigable voyageur, surtout avant de devenir le pape Pie II, pouvait écrire vers le milieu du XVe siècle à Frédéric III : « *Hospitia faciunt Theutonici. Hoc hominum genus totam fere Italiam hospitalem faciunt.* » Une hôtellerie vénitienne, où logea Commines, s'appelle tout simplement le « *Deutsches Haus.* » En 1484, un pèlerin y vit l'aubergiste, comme il s'embarquait pour Jérusalem ; et quand il débarqua au retour, il y avait changement de maître : un domestique avait épousé la patronne devenue veuve dans l'intervalle ! Les pourboires s'accumulent, déjà au XVIe siècle : on en verse au garçon, comme pour monter au campanile ou visiter une verrerie. Les prix sont partout très élevés ; et des nuées de gens « vivent sur l'étranger », par des moyens d'une moralité souvent fort douteuse. Au XVIIIe siècle d'ailleurs, Venise n'est pas pour les visiteurs une ville d'art : ce n'est qu'une ville de joie.

Une des principales curiosités de Venise, à partir du XVIIe siècle, sont ses cafés, les premiers, paraît-il, de l'Europe occidentale : ils étaient surtout tenus par des étrangers, des habitants des Grisons, des Arméniens et des Arabes. Parmi les journaux non italiens qui y furent, tout d'abord, mis en lecture, M. E. Zaniboni cite le *Journal des Débats*. En 1782, il y avait à Venise plus de quatre cents cafés.

De Bologne à Rome, le passage de l'Apennin ménageait au voyageur une série de surprises éminemment désagréables : y compris les brigands. Un guide du XVe siècle donne cette indication peu encourageante : « *Ibi incipit timor de malendrinis usque ad Romam.* » Les environs du lac Trasimène, « *ad lacum* », avaient une mention toute spéciale. Ceux qui, dans de pareilles conditions, trouvaient moyen de s'extasier sur la douceur du paysage, ne manquaient point de quelque mérite!

A Rome, l' « *hospitium Campanae* » et la « *taberna Solis* » remonteraient au XIIIe siècle ; cependant on ne les trouve mentionnés par des voyageurs que vers la fin du XVe. Mais l'évêque Wolfger, que nous connaissons déjà, loge en 1204 dans une « *coquina* » ; et comme à Vérone il y paie le « *pro gramine* ». L'auteur de la *Cronaca astense*, qui se trouvait à Rome en 1300, nous dit que, cette année-là, les hôtelleries y étaient très chères. Quelle rumeur s'élèverait, dans le monde agité des dantophiles, si quelque découverte sensationnelle venait leur faire connaître où Dante a logé, et ce qu'il a payé, en ce 1300 fameux, qui fut l'an du Jubilé de Boniface VIII et la date du voyage d'outre-tombe [2] ! Car lui aussi alla à Rome cette année : nous le supposons, sur de bonnes raisons ; mais il faut bien avouer qu'une preuve irréfutable nous manque.

> *Come i Roman, per l'esercito molto,*
> *L'anno del Giubbileo...* (*Enfer*, XVIII, 28-29.)

On comprend la hausse des prix !

Au XVIIe siècle, l'influence française se fait fortement sentir dans les hôtelleries romaines, comme le démontrent de nombreuses enseignes : « *Scudo di Francia* ; — *Corona di Francia* ; — *Petit Louvre* ; — *Chiavi d'Avignone* ; — *Tre gigli* ; » etc... C'est à cette époque aussi que le quartier des étrangers commence à se former du côté de la place d'Espagne. Les *trattorie* n'apparaissent guère qu'au commencement du XVIIIe siècle. Dans l'une d'elles, un voyageur signale, en 1786, une nouveauté qui le comble de joie : on peut choisir sur la liste des plats celui que l'on désire et l'on ne paie que celui-là ! En français du XXe siècle : on mange à la carte !

2. Disons : la date probable du voyage d'outre-tombe, pour ménager les susceptibilités des dantophiles partisans, dans une querelle célèbre, de l'année 1301



Quant à Naples, où se termine le curieux voyage que nous fait faire M. E. Zaniboni à travers les vieilles auberges, les renseignements qu'il a trouvés ne lui permettent pas d'y remonter plus haut que le xvi[e] siècle, du moins en ce qui concerne les mentions fournies par les étrangers. Les plus anciennes ne sont guère favorables : « *Hospitia vilia et incommoda* », écrit l'un, en 1554 ; « ... *magna penuria mundorum hospitiorum*, » répond l'autre, en 1573. Mais si les hôtelleries laissent fort à désirer, les glaces font, dès le siècle suivant, les délices des voyageurs : en 1651, on en avait d'excellentes, au prix modique de deux centimes ! En 1920, j'ai constaté que les glaces napolitaines n'avaient rien perdu de leur antique réputation ; seul, le prix avait changé et s'était multiplié exactement par cent : deux lire. Il convient toutefois de ne pas oublier qu'avant de manger des glaces à deux centimes, il était d'abord nécessaire de les avoir gagnées, ne serait-ce qu'en brûlant la politesse aux *malendrini* du lac Trasimène !

Alexandre MASSERON.

Un début dans le roman [1]

Nous connaissons M. Garsia comme poète, depuis plusieurs années ; romancier débutant, nous retrouvons dans son œuvre en prose ses tendances à l'analyse raffinée, prolongée, des états d'âme ; cette analyse était lyrique et rêveuse, ondoyante même et fugace parfois, dans les vers d'*Opposte voci* ; elle se fait philosophique et raisonneuse maintenant, plus à l'aise dans le roman ; le sujet est simple : ce sont les hésitations, les regrets, les perpétuels retours sur soi-même d'un sensitif, d'un sensuel aussi, qui souffre de se connaître trop, et cherche sans cesse à se connaître. Plein d'égoïsme, il veut fuir l'amour ; plein d'illusions, il y tombe, il s'y enlise ; il s'en veut, parfois assez méchamment, de s'y abandonner, et cet abandon lui paraît sans excuse parce qu'il n'est pas naïf, mais quelque peu lâche tout en étant plaintif ; il n'en sort que pour mourir, et c'est presque un soulagement pour nous.

Reconnaissons qu'on termine la lecture de ce minutieux récit sous une impression réelle de peine ; l'auteur sait à plaisir tourmenter le lecteur de bonne foi ; ce n'est pas sans inquiétude qu'on cherche — et qu'on es-

1. *Le Strade Cieche*, par M. Augusto Garsia. Florence, éd. La Nave, 1922 ; in-16.

père en vain trouver les paroles qui vous font dire : « Heureusement, ce n'est qu'un roman. » La sévérité de l'auteur pour son héros est pénible parce qu'elle est froide et impartiale, tant la description des plus tristes pensées se fait menue, tortueuse, implacable. Par scrupule, peut-être, M. Garsia tout au long du roman s'acharne sur le triste amoureux, sans cesse jaloux de sa liberté psychologique, de son individualité morale, et rend sympathique par contraste la jeune femme qui fut jadis « victime des circonstances » et qui est aussi fière qu'heureuse de se racheter, par l'amour tout neuf où elle se lance à corps perdu. Torturée de cent façons par l'inquiétude vigilante de Giovanni Candia, le héros, on s'étonne de voir Chiara si docile, si privée d'amour-propre, si humble et si douce ; nous devrions nous douter que cette soi-disant indépendante est plutôt molle que tendre, et plutôt « amorale » comme on dit, qu' « affranchie. » A la fin du roman seulement elle se découvre, et d'un seul coup tombe à la galanterie, trahissant Candia ; et cette volte-face trop tardive, perverse comme une rechute, d'ailleurs, ne paraît pas excusable, malgré les épreuves odieuses qu'elle a endurées précédemment. Nous commençons alors à comprendre que la véritable victime, c'est peut-être bien celui qu'on disséquait sans pitié devant nous.

Nous avions peine à croire qu'un homme qui avait toutes les qualités d'un honnête homme pût, en amour, être coupable de lâcheté et de cruauté. A vrai dire, sa faute était surtout d'employer mal une intelligence juste à raisonner sur des sentiments en somme naturels; incapable de comprendre que l'analyse systématique tue l'émotion, ou tout au moins, en se prolongeant, dure plus que l'émotion et finit par travailler dans le vide, Candia joue avec les productions quasi monstrueuses de son esprit ; incapable de s'élever par le raisonnement à une vue d'ensemble de ce que peut-être la vie, d'admirer de haut les flots mouvants des sentiments, il veut contrôler chaque minute, et mettre dans chacune tout ce qu'il désire mettre dans toute sa vie : l'émotion amoureuse, l'orgueil de l'artiste qui crée, la sérénité du penseur, la bonté de l'honnête homme.

Ce résumé d'un long roman semble sec, et nous nous en excusons ; il est vrai que M. Garsia ne craint pas de prolonger le commentaire critique des états d'âmes. Aigüe et mobile comme un outil de chirurgien, sa plume fouille sans hâte le cerveau de Candia, au point de déconcerter parfois le lecteur profane. Mais il serait injuste de ne voir dans les « Strade cieche » que les pierres arides où trébuche le héros.

Certaines descriptions, mêmes brèves, saisissent le lecteur. La mort de Candia, sur un chemin perdu de Sardaigne, est une fort belle vision, qui termine le livre de façon poignante.

Tout au long du roman la peinture d'une petite ville de Romagne, de

ses rues, de son ciel, de sa campagne, nous offre des détails pleins de vie La société provinciale y est croquée avec ses ridicules, ses méchancetés, ses faiblesses; certains bonshommes sont réjouissants ou pitoyables. Mieux que cela, même les crises politiques que l'Italie vient de traverser, dictature prolétarienne, réaction fasciste, guerre civile et sourdes manœuvres, sont brossées dans le fond du théâtre, et ce décor tourmenté s'harmonise à l'âme déchirée du héros.

Un lecteur français aura plaisir peut-être à lire certaines descriptions de paysages familiers; M. Garsia qui fut notre hôte à Paris y promène son héros, et à ses yeux d'étranger bien des choses pour nous très communes prennent un relief qu'il sait restituer dans le roman. Certaine comparaison du caractère italien et du caractère français, bien que l'auteur la déclare incomplète et rapide, mérite d'être lue, comme le témoignage d'un italien clairvoyant et impartial.

L'affection que montre M. Garsia pour notre pays et notre esprit transparaît jusque dans son style, très personnel d'ailleurs, très souple dans l'analyse et très riche dans la description, où le gallicisme même, non pas le gallicisme du journaliste mais celui du penseur, semble plutôt une inspiration personnelle qu'une imitation.

Il ne faut pas craindre d'analyser l'œuvre d'un écrivain si ami de l'analyse. A côté de bien des détails dont le réalisme, matériel ou moral, va jusqu'à secouer le lecteur d'une émotion pénible, la probité de l'étude se manifeste constamment, et finit par faire naître en nous, réfléchi et rasséréné, le jugement que notre trouble avait peine à prononcer d'abord.

André Pézard.

Questions Universitaires

Le sixième centenaire de Dante à Pétrograd.

La présence à Paris d'un de nos collègues de l'Université de Pétrograd nous permet de publier ci-après quelques détails peu connus sur ce qui a été fait dans cette ville, en 1921, pour commémorer le sixième centenaire de la mort du poète Florentin.

En 1921, chacun le sait, tous les pays civilisés ont célébré par de nombreuses cérémonies l'anniversaire (sixième centenaire) de la mort de Dante. Ce qui est moins connu c'est que, même dans la Russie actuelle, on n'a pas oublié de fêter ce jour solennel. A Pétrograd, où les traditions scientifiques sont restées les plus inébranlables, dans cette ville qui avait de tout temps les liens les plus solides avec l'Europe occidentale, un certain nombre d'organisations intellectuelles ont fait les plus grands efforts pour célébrer dignement ce jour historique

Le « Cercle des Littérateurs » organisa une conférence publique, où deux professeurs de l'Université M. T. Zielinski et M. J. Grevs prononcèrent des discours en l'honneur du grand poète italien, M. Zielinski ayant choisi comme sujet « Dante et l'antiquité », M. Grevs « Les idées morales de Dante ».

Les mêmes personnes et quelques autres répétèrent plusieurs fois leurs discours en des séances organisées par d'autres cercles littéraires et philosophiques.

Parmi les écoles supérieures de Pétrograd, deux seulement ont célébré officiellement la mémoire du poète : « L'Institut Russe d'Histoire de l'Art » et la Faculté Néophilologique de l' « Institut Pédagogique ».

Près l'Institut Russe d'Histoire de l'Art, la société des amis de l'Italie organisa une série de conférences, consacrées à Dante — « Dante dans les arts ».

Enfin la faculté Néophilologique de l'Institut Pédagogique de Pétrograd, en une séance publique et solennelle, commémora le même anniversaire. Cinq professeurs de l'Institut célébrèrent l'illustre poète en des conférences.

Les sujets et les orateurs ont été les suivants :

1 M. Jirmounsky (Dante et l'actualité) 2. A. Brock (Dante et l'antiquité), 3. B. Krjevsky (Les procédés artistiques de Dante). 4. M. Ryndine (La pensée médiévale chez Dante) 5. V. Brim (Dante et l'Allemagne).

En dehors de ces célébrations scientifiques et littéraires, la Philharmonie de l'Etat organisa un concert consacré aux œuvres musicales inspirées de Dante.

M. J.

Le sixième centenaire de Dante à Lwów.

D'autre part, nous recevons une brochure intitulée *La Connaissance suprême de Dante* par M. Edouard Porebowicz, professeur à l'Université de Lwów (Travaux de la Société néophilologique de Lwów, Pologne, fasc. 4 ; 1923, 16 pages), qui reproduit la « conférence faite à la séance solennelle de l'Université de Lwów le 2 juillet 1921 » pour le centenaire. Le savant professeur y a insisté tout particulièrement sur les facultés d'observation, de vision, d'intuition, d'hallucination de Dante, en s'occupant surtout de la vision finale du Paradis.

M. le Professeur Pio Rajna

Docteur honoraire de l'Université de Paris.

Nous publions ci-après le rapport lu par M. le Doyen F. Brunot à la séance solennelle tenue le 25 novembre à la Sorbonne.

« M. Pio Rajna est un des plus grands romanistes dont s'honore la science italienne. C'est l'an dernier, au centenaire de Dante, que nous eussions aimé l'inscrire au nombre de nos docteurs. Ses travaux relatifs à Dante sont de première importance, et ils se sont enrichis sans cesse, jusqu'à ces toutes dernières années, de contributions de haute valeur.

« Son édition critique du traité latin *De Vulgari Eloquentia*, lui a assuré une place de premier rang parmi les interprètes du grand poète



florentin. Le volume, publié en 1896, a été le premier paru de l'édition complète des œuvres de Dante, entreprise par la Société dantesque italienne, et il demeure le modèle de ce genre de travaux, qui exigent à la fois la prudence la plus méticuleuse, un goût affiné et même une espèce de divination.

« Autour de ce beau travail n'ont pas cessé de se grouper de nombreuses études relatives soit à la vie et à l'œuvre du poète, soit à l'histoire des origines et du développement de la langue littéraire de l'Italie. Il ne saurait être question ni d'énumérer ni d'apprécier ici ces études. Elles sont riches en résultats, parce que jamais l'auteur ne s'est départi de la méthode la plus rigoureuse et que cette méthode était servie chez lui par des dons spéciaux de finesse.

« La part de l'œuvre de M. Rajna qui intéresse le plus directement la France, c'est naturellement celle qui porte sur nos légendes épiques.

« Comme ces traditions d'origine française ont eu en Italie un succès prodigieux pendant les derniers siècles du Moyen-Age, et y ont donné naissance à une foule d'œuvres — dont quelques-unes sont des chefs d'œuvre — M. Rajna s'y est attaché dès sa jeunesse avec une curiosité passionnée. En 1869, il débutait par des travaux magistraux sur des rédactions italiennes de Roland, sur Renaud de Montauban et sur divers autres sujets voisins, qui, remaniées et réunies, aboutirent en 1876 à la publica-d'un volume devenu classique : *les Sources du Roland furieux*, volume qui a mérité d'être réimprimé vingt-cinq ans après, en 1900. C'est un modèle d'érudition minutieuse, d'une ordonnance logique et claire, dont le résultat fut de mettre en lumière l'action de la matière chevaleresque de France dans l'épanouissement de la poésie italienne à l'époque de la Renaissance.

« Après la descendance de notre poésie épique, M. Rajna s'appliqua à son ascendance, et entreprit d'en démêler les origines. Comme il le dit pittoresquement, après avoir fait pleurer et avoir fait rire, Roland faisait penser — et chercher. Les recherches de M. Rajna l'amenèrent à remonter de proche en proche aux premiers temps de notre monarchie. D'après lui, les plus anciennes chansons de geste auraient été composées, non pour les guerriers de Charlemagne, mais pour ceux de Dagobert et de Clovis, en pleine époque mérovingienne. Notre histoire poétique aurait donc commencé avec notre histoire nationale, pour se développer avec elle pendant des siècles.

« Cette théorie qui ne manquait ni de hardiesse ni de grandeur, reçut l'adhésion des savants les plus autorisés. Voici en quels termes l'auteur de l'*Histoire poétique de Charlemagne* l'acceptait, ou plutôt l'acclamait : « Pour composer ces deux livres, écrivait G. Paris, il a fallu les qualités

les plus diverses, et on aurait peine à croire qu'ils sont du même auteur si on ne retrouvait, en les lisant, la même méthode à la fois ingénieuse et sensée, hardie et circonspecte, la même dialectique serrée, le même soin apporté aux plus petits détails, le même art de rendre vivant le sujet en apparence le plus aride, la même exposition intéressante et claire, le même style élégant, expressif et personnel... Son livre, outre l'instruction qu'il apporte, procure constamment le plaisir que donne la vue d'un ouvrier adroit et intelligent qui, choisissant avec sûreté et maniant avec aisance les outils appropriés à sa main et à sa besogne, commence, poursuit et achève sous nos yeux un travail bien conçu et bien limité ».

« Les médiévistes, pas plus que les autres savants, ne sont prophètes. G. Paris présumait trop de nos pauvres sciences approchées ; il écrivait : « Au moins, avec M. Rajna, on peut être tranquille : quand il a moissonné, il n'y a rien à craindre pour ceux qui engrangent et rien à espérer pour les glaneurs. » Erreur complète. Il est venu des glaneurs, et, mieux que cela, des laboureurs, qui se sont mis à retourner le champ, en attendant d'autres qui le bouleverseront à leur tour. Mais même là où leurs conclusions diffèrent le plus de celles de leur devancier, je suis sûr qu'ils se plairaient à affirmer combien ils ont de respect pour les belles, consciencieuses et fécondes recherches de M. Rajna, dont ils ont profité, et qu'ils s'associeraient de tout cœur à l'hommage rendu à ce savant pour qui l'estime et l'amitié envers la France n'ont jamais cessé d'être une religion.

« Et quelle serait l'émotion de ses contemporains, des Gaston Paris, des Paul Meyer, des Léon Gautier, de tous ces pionniers de l'âge héroïque, de ces Pères du désert, défricheurs de la philologie romane, en voyant adopter dans cette Sorbonne, autour de laquelle ils ont vécu et enseigné sans y pénétrer, leur fidèle ami de toujours, le savant illustre qui symbolise en quelque façon des siècles de relations intimes entre l'Italie et la France, pendant lesquels les deux nations se sont pénétrées l'une l'autre, s'empruntant tour à tour les éléments d'une culture supérieure pour exercer, en combinant leur génie, le rôle bienfaisant de guides et d'éducatrices du monde civilisé ? »

Bibliographie

A. Masseron : *Les énigmes de la divine Comédie.* Paris, Librairie de l'Art Catholique, gr. in-8° de 291 pp. ; 1921.

M. Alexandre Masseron s'est révélé en l'année du centenaire dantesque un de nos dantologues les plus informés. Ses chroniques du Bulletin du Comité catholique du Jubilé ont été fort remarquées tant en Italie qu'en France. L'écho des fêtes du sixième centenaire de la mort du grand Florentin s'est à peine tû que M. Masseron nous donne un bel et attrayant volume sur *les Enigmes de la Divine Comédie.* L'ouvrage se divise en quatre parties, où l'auteur étudie successivement dans la *Divine Comédie* : le sens littéral, l'allégorie, le jugement et la prophétie. Le public français trouvera en M. Masseron un guide très sûr pour se diriger à travers les sentes difficiles de la *selva oscura* de Dante. Mais là n'est point le mérite essentiel du livre. Plus inextricable encore est la *selva oscura* des innombrables commentateurs ou exégètes de la *Divine Comédie.* M. Masseron les connaît tous et se meut au milieu de tous leurs systèmes avec aisance, et aussi avec, à leur égard, un aimable scepticisme plein d'ironie qui est quelque chose de très français. Ecoutons quelques appréciations typiques : « L'Ecole des commentateurs de la *Divine Comédie* est une école de scepticisme (p. 7) », dit-il. Et ailleurs : « Le long silence » de Virgile a suscité plus de commentaires qu'un discours interminable. Et le trop illustre *piè fermo* qui a fait naître la race des *pièfermisti* garde encore sous une montagne de dissertations contradictoires son ironique secret » (p. 101). Au *piè fermo* se joint la *piaggia* : « Voici la double alliance du *piè fermo* et de la *piaggia* dont six siècles de commentaires ne sont pas venus à bout et dont six autres ne triompheront pas. Lorsque nous serons depuis longtemps occupés à comparer l'outre-tombe réel à l'outre-tombe dantesque et que nos lointains descendants célèbreront le douzième centenaire de la mort de Dante, ils ne seront pas plus avancés que nous « (p. 121). Si nous abordons la question des animaux symboliques « la discussion est désormais si savamment enchevêtrée qu'il n'y a plus aucune chance sérieuse d'en sortir : il faut encore laisser ici l'espérance à la porte ». (p. 141) Voici une petite pointe sèche admirable dans sa concision : M. Moore a traité le système d'un autre dantologue d'absurdité : « en style de dantophile,

les expressions de ce genre signifient seulement qu'on est d'avis différent ». (p. 212) Et cette autre n'est pas moins jolie : « Les dantophiles varient souvent, mais c'est toujours à leur honneur » (p. 265).

Voltaire, auquel M. Masseron fait parfois songer, avait dit de Dante, défini « divinité cachée » : « il a des commentateurs : c'est peut-être une raison de plus pour n'être pas compris ». Il semble bien que dans la pensée de M. Masseron ce n'est pas tout à fait de leur faute si ceux-ci n'ont pas rendu la Minerve de Dante plus obscure. Mais l'irrévérence de l'auteur s'arrête aux commentateurs. Pour Dante il n'a que de l'admiration, et c'est dans l'admiration suscitée en l'humanité par la puissance évocatrice du poète, qu'il voit la cause de toute cette végétation luxuriante qui s'est épanouie autour de la *Divine Comédie*. « Ce n'est qu'une forme, blâmable si l'on y tient, mais enfin une forme d'admiration ».

C'est là le dernier mot de ce livre à la fois sérieux et amusant, rebelle à toute analyse, écrit le plus souvent dans un style alerte, plein d'esprit et d'ironie, qui se lira avec plaisir, et qui, à notre connaissance, est le premier à initier le grand public français aux côtés variés et souvent pittoresques de l'exégèse dantesque, spécialement en Italie [1].

P. Ronzy.

Francesco Ruffini, *Dante e il protervo decretalista innominato* (*Monarchia, III*, III, *10*). Memoria. — Turin, Bocca, 1922 ; gr. in-4°, 69 pages (Extrait des *Memorie della R. Accad. delle Scienze di Torino*, serie II, t. LXVI).

Catalogue of the Dante Collection presented by Willard Fiske ; additions 1898-1920 ; compiled by Mary Fowler. — Ithaca (New-York), 1921 ; in-4°, 152 pages.

Dante, *I tre canti di Sordello* (Purg. VI, VII, VIII), commentati da Isidoro Del Lungo. — Florence. Le Monnier, 1923 ; in-16, 54 pages.

Vasco Restori, *Dal Latino plebeo all'Italiano illustre*. — Mantoue, 1921 ; in-16, 150 pages.

Studi Danteschi diretti da **Michele Barbi** ; vol. VI. — Florence, Sansoni, 1923 ; in-8° 166 pages.

J. Salverda de Grave. *Sur deux vers de Guido Guinizelli* dans le *Neophilologus*. La Haye, 1922).

Le très savant mémoire du célèbre professeur F. Ruffini nous apporte beaucoup plus que ce qu'annonce un titre peu prometteur. Sous l'apparence d'une simple glose à un passage obscur de la *Monarchia*, l'auteur propose l'hypothèse très séduisante qui consiste à reconnaître dans ce décrétaliste, non autrement désigné, le cardinal Matteo d'Acquasparta ; et ceci amène M. F. Ruffini à re-

1. Signalons quelques petites taches çà et là ; Pourquoi appeler le même diable tantôt *Malacoda* et tantôt la *Méchante Queue* (Cf. pp. 41, 43, 44, 47) ? P. 46 on trouve les « deux *premiers cantiques* » (de la comédie) : traduire ainsi *cantica* qui n'est pas un *cantique* nous paraît aussi illogique que de parler d'une *chanson* de Pétrarque. P. 213 on trouve cette phrase : cette méchanceté *qui fait l'homme accomplir le mal* par préméditation.



tracer, à mettre au point, avec l'aide des études les plus récemment publiées, l'histoire de la période tragique où Dante eut à lutter, avec l'énergie que chacun sait, contre la politique de Boniface VIII et du cardinal d'Acquasparta, pour se voir finalement condamné à un exil qui fut définitif.

La collection dantesque de la bibliothèque de l'Université Cornell, à Ithaca (New-York) est la plus riche qui existe hors de Florence. Le catalogue qui en a été publié en 1898-1900 est, pour tous les dantologues, un répertoire d'une commodité incomparable ; mais il ne tenait pas compte des publications nouvelles, parues depuis plus de vingt ans. Le supplément que nous avons sous les yeux, et qui est conçu exactement sur le même plan que le catalogue de 1898-1900, comble fort heureusement cette lacune. Les publications de 1921, année du sixième centenaire, n'y figurent pas ; ce qui fait désirer, ou prévoir un nouveau supplément. Souhaitons qu'il ne tarde pas vingt ans !

Comme suite à son commentaire de l'Enfer, publié en 1921, M. I. Del Lungo publie un essai de commentaire du Purgatoire, tout l'épisode de Sordello, d'après les mêmes principes ; c'est apparemment pour nous faire plus ardemment désirer que le vénérable maître achève le commentaire complet du Purgatoire et du Paradis.

La thèse soutenue par M. Vasco Restori est que les idées exprimées par Dante touchant les origines et la formation de l'italien littéraire sont historiquement exactes — à savoir que cette langue n'a pas été fournie à l'Italie par la seule Toscane, mais par toutes les provinces italiennes. Cette thèse peut ne pas paraître absolument insoutenable, bien que ceux qui l'on défendue dans le passé n'aient guère augmenté son crédit. Pour oser la reprendre, il faudrait une préparation philologique que l'auteur ne paraît pas posséder. Le fond de son entreprise se ramène à ceci : il est Mantouan, et il lui plaît de reconnaître à Mantoue même une des sources qui ont apporté leur contingent à ce grand fleuve. M. V. Restori n'est pas encore le linguistique qui affranchira ce problème des préccupations du régionalisme.

Le sixième volume des *Studi Danteschi* nous apporte quelques études de grand intérêt : S. Debenedetti, *Dante et Sénèque le philosophe* ; P. Santini, *les Florentins « che fur si degni »* (Inf. VI, v. 79 et suiv. ; XVI, v. 13 et suiv.) ; G. Vandelli, *Notes sur le texte critique de la « commedia »* (important au point de vue de langue) ; M. Barbi, *Cino appartint-il au parti des Blancs ?...*

Je mentionne encore ici une note courte, mais suggestive, de M. J.J. Salverda de Grave sur les deux premiers vers du sonnet de G. Guinizelli : *Volvol te levi* (variante : *Diavol ti levi*). L'éminent romaniste de l'Université d'Amsterdam propose une correction très séduisante tirée des vers 9-10 du même sonnet : *Voltor te levi, vecchia rabbiosa, E stur bigion te fera in sur la testa*, où *voltor* reprend *li avoltori* du v. 9, et *stur bigion* (*astori bigioni, bigi* : autours gris ou éperviers) équivaut aux *nibbi* du v. 10, le milan étant très proche parent de l'épervier.

Henri HAUVETTE.

Alexandre Masseron. *Sainte Catherine de Sienne.* Paris, H. Laurens, [1922], in-16, 64 pages, 37 illustrations (Collection *L'Art et les Saints*).

C'est une charmante monographie de la sainte siennoise, écrit par un érudit, qui prétend n'être qu'un amateur, mais dont les publications relatives au sixième centenaire de Dante nous ont révélé la très solide préparation, joint à un grand amour de la civilisation italienne. La biographie de Sainte Catherine est racontée avec simplicité, clarté, sans que soit passée sous silence l'âpreté avec laquelle il est arrivé à la pieuse fille du peuple siennois de censurer la corruption du clergé de son temps ; on ne saurait être à la fois plus respectueux et plus impartial. L'illustration, abondante, est précieuse en ce qu'elle joint aux œuvres les plus célèbres des morceaux qui passent assez généralement inaperçus ; il fallait être ici éclectique ; ce sont des documents que nous présente très intelligemment M. Masseron. Comme tels, ils sont tous intéressants.

H. H.

Teresa Gaudioso. *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859.* Firenzes, Società Editrice Perrella, 1922.

Bon travail, qui ne se contente pas d'étudier dans leurs vicissitudes les journaux de l'époque (Chap. II, I. Periodici letterari e politico-letterari in Toscana negli anni 1848-1859), mais qui embrasse les différents aspects de la vie littéraire en Toscane : de sorte qu'il complète heureusement les monographies des auteurs; en brossant le fond d'un tableau général de leur activité. Après les journaux, l'auteur étudie les journalistes (chap. III) ; puis les grandes questions littéraires débattues dans la presse : c'est ainsi qu'elle reprend les fameuses Lettres de Bonghi sur le manque de popularité de la littérature italienne (chap. IV), qu'elle montre les dernières luttes entre romantiques et classiques (chap. V) et qu'elle met en valeur la réaction des journalistes toscans contre les accusations de Français comme Lamartine, Dumas, Janin. L'ensemble se recommande par des qualités de sobriété et de vigueur. On voudrait, pour plus de commodité, une *Bibliographie;* et davantage encore : un Index, indispensable dans un travail qui sera souvent et utilement consulté.

P. H.

Casanova. *Histoire de ma fuite des prisons de la république de Venise qu'on appelle « Les Plombs ».* Introduction et notes de Charles Samaran ; avec un portrait gravé sur bois par Ouvré. Paris, éditions Bossard, 1922 ; in-16, 321 pages (Collection des *Chefs-d'œuvre méconnus*).

Notre collaborateur Ch. Samaran publie, dans l'élégante collection des Chefs d'œuvre méconnus, le célèbre récit de l'évasion de Casanova hors des

Plombs de Venise, non pas dans la rédaction revue et corrigée qui se lit dans les Mémoires de l'illustre aventurier, et qui, sous cette forme, a été plusieurs fois réimprimée depuis, mais dans la rédaction française originale, telle qu'elle est sortie de la plume de Casanova. Cette première rédaction avait été publiée par l'auteur dès 1788 et réimprimée une fois en France, à 350 exemplaires, en 1884. Ce texte rare, soigneusement collationné sur l'édition de 1788, est pourvu par M. Ch. Samaran, d'une annotation abondante et précise. Quant au texte de Casanova, il est fort curieux : cet homme parlait français fort couramment, mais apparemment avec un assez fort accent italien, qui se retrouve dans son style, car il écrivait comme il parlait. Son récit n'en a que plus de vivacité et de pittoresque.

H. H.

V. Lozito. *La vita e le opere di Domenico Urbano.* Livourne. R. Giusti ; 1 vol. in-18, 68 pages (*Bibl. degli Studenti — I nostri grandi.* — vol. 509).

Nous avons déjà signalé au t. II de cette revue, p. 60, le zèle avec lequel M. le prof. Gius. Urbano travaille à maintenir vivace le souvenir de son oncle Domenico Urbano (1819-1882), qui fut une figure attachante de prêtre, de citoyen, d'éducateur, d'écrivain et d'orateur. M. V. Lozito la fait revivre sous ces différents aspects, et y ajoute une bibliographie fort utile.

H. H.

Rapport sur le Projet préliminaire de Code pénal italien; livre I. Rome, Imprimerie polyglotte, 1921.

Il y a seulement une trentaine d'années que le Code pénal italien actuel a été promulgué, et déjà on songe à le changer : le 1er janvier 1890 ce Code entrait en vigueur, le 14 septembre 1919 un décret royal instituait une Commission pour la Réforme des Lois pénales. C'est que, dans ces trente années, les recherches théoriques de criminologie ont permis de constituer tout un corps de doctrines nouvelles qui se sont peu à imposées à l'opinion publique, alors qu'elles se trouvaient expressément contredites par les textes en vigueur. La commission vient de publier son rapport et ce sont les résultats généraux de celui-ci que nous analysons dans ces quelques pages.

La réforme pouvait s'entendre de deux manières : ou bien une simple révision et une correction des lois en vigueur qui n'aurait pas touché au fond, ou bien une réforme systématique créant une construction nouvelle, plus moderne et plus scientifique. Avec une largeur de vues et une hardiesse incontestables, les membres de la Commission se sont prononcés pour le second parti, et c'est ce qui fait l'intérêt du Rapport, en même temps que sa haute valeur ; le livre 1er du futur Code est seul établi pour le moment, mais il est le plus

important puisqu'il pose les principes fondamentaux, ceux qui domineront tout le reste du Projet et les Lois à venir.

Le projet est tout entier inspiré des résultats dégagés dès maintenant par l'école positiviste dont les plus éminents représentants sont italiens. C'est une œuvre considérable qui réalise une synthèse puissante des observations méthodiquement conduites pour expliquer « l'anatomie juridique du crime » et pour connaître « l'homme criminel dans sa constitution organique et psychique ». La base en est donc exclusivement scientifique et positive.

Dès ses premières pages, le Rapport indique les principes fondamentaux de la réforme. C'est à eux seuls que nous voulons nous arrêter. Ces principes sont absolument contraires aux vieilles idées sur lesquelles l'humanité a vécu jusqu'ici, mais ils sont en harmonie avec celles des criminologistes de l'école positiviste moderne, chez qui, quoi qu'ils en aient, il reste toujours quelque chose des théories de Lombroso sur le criminel-né. Avant tout, dit-on, le droit pénal doit se distinguer de la Morale. Dans son fondement même, dans ce « droit de punir qui est reconnu à la Société », on écartera toute considération morale. On « fait abstraction de la prétention de mesurer et de peser la faute morale du criminel »; le véritable fondement du droit de punir, c'est la notion de défense sociale contre un fait socialement nuisible. Et comme ce fait nuisible est causé par un homme, le criminel, il s'ensuit logiquement que la peine sera proportionnée non pas au crime, mais au criminel, non pas au délit, mais à l'agent qui l'a commis. Aussi pose-t-on comme principe qu'on doit « adapter les dispositions de la loi au criminel plutôt qu'au crime ». Par suite, si un criminel représente pour la Société un danger particulièrement grave, la sanction qui le frappera devra être plus sévère. C'est ce que le Projet établit en indiquant comme criterium de la réforme la notion « d'état de danger du criminel », suivant laquelle « un crime grave peut être commis par un criminel peu dangereux, tandis qu'un crime léger peut être, au contraire, le symptôme d'une personnalité anormale et dangereuse ». Les mesures répressives doivent être plus sévères pour les criminels d'habitude et moins sévères pour les criminels d'occasion. « Pour les premiers, la mesure répressive doit se préoccuper surtout d'empêcher le retour de leurs actes criminels en les isolant de la société, pour les derniers, cette mesure au contraire doit se préoccuper avant tout de mettre le condamné à même de revenir dans la société comme un citoyen laborieux et non plus comme un individu dangereux ».

D'autre part, puisque le crime est considéré, même dans la personne du criminel, non plus comme un acte contraire à la Morale, mais seulement comme un acte antisocial, il n'y aura plus de problème de responsabilité morale; tout individu, par le fait seul de vivre en société et d'en avoir tous les avantages, doit répondre envers cette société de sa conduite (simple responsabilité sociale) quand son activité est de telle sorte qu'elle rende la vie sociale impossible. C'est la substitution, bien comme des Juristes, de l'idée de risque social à celle de faute personnelle et volontaire, et c'est peut-être là l'idée la plus hardie, la plus contraire à nos habitudes actuelles de penser, et probablement aussi l'une de celles qui seront les plus vivement critiquées. Mais elle

cadre tout à fait avec les prémisses, et si elle apporte un bouleversement complet dans nos conceptions, elle reste d'une puissante logique dès qu'on ne considère plus que l'utilité sociale.

Enfin le terme même de « peine » a été proscrit (bien qu'on ait gardé la qualification de Code pénal), comme impliquant une certaine notion morale qu'il faut faire disparaître de l'objectivité du droit. « Aucun juge humain, dit-on, ne peut mesurer la faute morale d'un être humain ». On ne parlera donc plus que de « Sanctions », dont le but sera uniquement « de pourvoir d'une part à une défense sociale plus efficace contre les criminels dangereux, et d'autre part à la rédemption la plus rapide et la plus sûre, et au reclassement des criminels les plus nombreux et les moins dangereux ». Les peines actuelles, qui ne répondent pas à ce but ou le dépassent, seront supprimées; il en est ainsi des peines afflictives.

Grâce à toutes ces idées générales, que nous venons d'esquiser brièvement, de nombreuses questions, âprement discutées de nos jours, trouvent leur place dans le Projet. Elles y apparaissent non plus comme des exceptions aux lois en vigueur, mais comme des corollaires de ces principes fondamentaux. Il en est ainsi de la différenciation des crimes de droit commun, et des crimes politico-sociaux, difficile à faire si l'on considère le crime en lui-même, facile si l'on étudie surtout la personne du criminel; il en est ainsi, des crimes commis par des mineurs, par des demi-responsables ou par des aliénés, des tentatives, des crimes commis en état d'ivresse ou dans une foule criminelle. Quant aux « sanctions », le projet fait la plus large application de l'idée de sentence indéterminée, c'est-à-dire de la peine que le juge prononce sans limitation de durée, et qui ne prend fin que lorsque le coupable est considéré comme amendé. Si l'on considère le criminel comme un être anormal ou malade, c'est assurément un illogisme que de compter sur une peine à échance fixe pour le remettre en état normal: A l'expiration de cette peine on renvoie dans la société un individu qui est toujours dangereux. La peine devra donc toujours être « à temps relativement ou absolument indéterminé ». Seulement que devient dans tout cela la liberté individuelle ? Et ne faut-il pas avoir une robuste confiance dans les connaissances des médecins pour penser qu'ils pourront un jour déterminer à quel degré commence l'homme normal ? Autre innovation sur la pratique actuelle, mais qui se rattache directement à l'idée de peine indéterminée : le juge qui aura prononcé la sanction surveillera l'application de la peine et en prononcera la fin quand il sera nécessaire.

Parmi tant d'autres questions aussi intéressantes dans ce vaste Projet, et qu'on ne peut qu'énoncer rapidement, signalons: l'affirmation du principe de l'universalité du droit de punir qui permet de poursuivre en Italie les étrangers qui ont commis des crimes à l'étranger, et grâce auquel la répression est assurée en quelque pays que passe le criminel une fois son forfait accompli, les indications sur le travail pénitenciaire, avec la suppression des pénitenciers et le travail à l'air libre, la condamnation conditionnelle et le pardon judiciaire, la libération conditionnelle, la très grave question (si mal et si

injustement résolue de nos jours) du dédommagement dû aux victimes du crime, l'institution d'une caise des amendes et de conseils de patronage etc... D'ailleurs le plan du projet est très méthodique et sa division très claire, les dispositions se répartissant en trois titres, successivement consacrés au crime, au criminel, aux sanctions.

Peut-être, si ce projet est discuté, quelques-uns de ses principes fondamentaux seront-ils en partie atténués dans leur rigueur scientifique, à raison de leurs conséquences dangereuses pour la liberté individuelle, peut être aussi y a-t-il lieu de craindre que la pratique ne réponde qu'imparfaitement à la conception théorique, peut-être enfin ne semble-t-on pas avoir assez tenu compte de cette idée qu'un droit pénal, même imbû de théories d'utilité sociale, doit comporter certaines peines qui soient exemplaires, c'est-à-dire qui soint redoutables et redoutées ; mais la valeur exceptionnelle de l'œuvre répond parfaitement au but qui s'étaient proposé les membres de la Commission, et on ne peut manquer de reconnaître la recherche constante, qu'ils ont eu en vue, de solutions utiles et souvent humaines. Grâce à eux l'Italie, après avoir donné au monde le droit privé le plus parfait qu'il ait jamais connu, continue de nos jours sa tradition millénaire en présentant ainsi un vaste système de droit pénal dans lequel sont fondues et harmonisées toutes les tendances de notre époque et de notre civilisation.

E. Demontès
Docteur en droit.

Paul Hazard. *L'Italie vivante*. Paris, Perrin, 1923 ; in-16, VIII-265 pages.
Henri Bergmann. *L'Italie*. (Collection : *Les Etats contemporains*). Paris, Rieder, 1923, 183 pages, 2 cartes hors-texte.

Après le beau volume de M. E. Lémonon, dont on a lu un compte-rendu dans le fascicule précédent de cette revue (p. 57), voici coup sur coup deux excellentes publications, qui vont rendre inopportun, au moins pour quelque temps, le reproche habituellement adressé aux Français de ne pas s'intéresser à l'Italie contemporaine et de mal la connaître. Voilà, tout au contraire, trois témoins attentifs de la vie la plus récente de nos amis italiens, d'autant mieux informés qu'ils éprouvent pour ce beau et riche pays une affection plus sincère.

Ces deux derniers volumes sont très différents l'un de l'autre, et du précédent ; mais tous visent au même but : faire connaître et faire apprécier en France l'activité et la situation présentes de l'Italie.

La majeure partie du volume de M. P. Hazard a paru dans la *Revue des Deux Mondes*, d'août à décembre 1922 ; ces articles, très remarqués, n'avaient qu'un défaut, celui d'être publiés un an après la date où la matière en avait été recueillie. Un chapitre complémentaire : « Un an après. Le fascisme au pouvoir », fait disparaître, dans le volume, cet inconvénient. Le livre renferme une série d'impressions et d'observations recueillies sur place au cours du pre-

mier séjour que l'auteur a fait, depuis la guerre, en Italie, où il avait depuis de longues années de nombreux amis. On peut difficilement imaginer une lecture plus attrayante, plus variée de ton, tantôt plaisante et tantôt grave, avec des paysages, des portraits, des dialogues, des scènes fort animées ; tout cela justifie, dans tous les sens, ce titre d'*Italie vivante* que l'auteur a donné à son livre. Quant à l'exactitude des observations qui y sont enregistrées, je ne puis dire qu'une chose, c'est que étant présent en Italie en même temps que M. P. Hazard, en 1921 et en 1922, j'ai moi-même éprouvé les mêmes impressions, et formulé pour mon compte — moins bien — les mêmes réflexions.

Le livre de M. H. Bergmann est un livre d'enseignement — pour le grand public, non moins que pour les étudiants — ; il renferme en cinq chapitres un coup d'œil rapide, mais singulièrement précis, sur l'histoire d'Italie (25 pages dont plus de la moitié est consacrée à la période qui va de 1870 à la fin de 1922, jusqu'au ministère Mussolini), — le sol, la population, les institutions et la vie publique, — l'état économique, — la vie intellectuelle : les œuvres des écrivains les plus récemment appréciés y sont signalées, comme celles des artistes et des savants ; à l'information excellente de M. Bergmann signalons que le mathématicien Levi-Civita enseigne depuis plus de deux ans à Rome, (p. 170). Tout cela naturellement n'est qu'une initiation. Nous manquions d'un ouvrage offrant un tableau aussi large et varié, et bien de ceux qui se croient initiés y recourront plus d'une fois.

H. H.

Piero Calamandrei : *Troppi avvocati*. Public. de la « Voce », Rome, 1921, in-12.

L'Italie a l'honneur peu enviable d'avoir une proportion d'avocats et d'avoués par rapport à sa population dépassant celle des autres pays. De là de graves inconvénients : existence d'une sorte de prolétariat intellectuel, et en dépit de règles étroites pour la fixation des honoraires, affaiblissement de l'estime publique. Les causes de cette situation sont multiples. Elles se rattachent surtout à trop de facilités dans l'entrée de la carrière, à la faiblesse des études secondaires, des examens universitaires, que la guerre a encore accentuée, à l'insuffisance de préparation pratique sous la direction d'avocats établis. Avocat et professeur à l'Université de Sienne, M. Calamandrei était particulièrement bien placé pour examiner les réformes proposées depuis quelques années, exposer des idées personnelles : études plus sérieuses dans les Facultés de droit, par le développement des séminaires, examen professionnel d'Etat, etc. La force de ses arguments, son souci de l'intérêt général plairont à tous ceux qu'intéressent les grands problèmes de l'Italie moderne.

R. Demogue.



Chronique

— Le catalogue d'un libraire anglais faisait récemment connaître l'existence d'un exemplaire de la *Divine Comédie* ayant appartenu à Lord Byron, et sur lequel il a écrit deux fois son nom, et la remarquable inscription suivante, dont voici le texte et la traduction.

Byron
Ravenna. Iune 12 th 1819
This Edition in 3 volumes of the
« La Divina Commedia » I placed with
My own hands upon the Tomb of Dante
In this city at the hour of four in
The afternoon June 12 th 1819.
Having thus brought the thoughts of
Alighieri once more in contact with
Is ashes — I shall regard this work
Not with higher veneration but with
Greater affection — as something like
« A Copy from the Author »
BYRON.

« Cette édition de la *Divine Comédie* en trois volumes, je l'ai placée de mes propres mains sur la tombe de Dante, dans cette ville, à quatre heures de l'après-midi, le 12 juin 1819. Ayant ainsi une fois encore mis les pensées d'Alighieri en contact avec ses cendres, — je considèrerai ce livre non pas avec une plus haute vénération, mais avec une plus grande affection, — comme quelque chose de semblable à — un exemplaire venu de l'auteur ».

L'édition que Byron possédait à Ravenne en 1819, et qu'il consacrait ainsi sur la tombe de Dante, et celle qui avait été imprimée en 1817 à Livourne par *T. Masi et Comp.* avec le texte de la Crusca, le commentaire de P. Venturi et trois gravures sur cuivre.

Byron en avait fait présent un peu plus tard à son ami Hobhouse, ainsi qu'il résulte de ces lignes qui se lisent après la signature de Byron : « This book was given to me by Lord Byron, at Pisa, in the Month of September. 1822. — JOHN C. HOBHOUSE.

L'exemplaire actuellement mis en vente par le libraire Maggs pour le prix de 2.500 livres sterling, ne comprend que le seul volume de l'*Enfer*, relié en veau et conservé dans un superbe étui de maroquin du levant.

H. C.

— Certains Français nous ont tant dit et répété que le sixième centenaire de la mort de Dante avait été célébré magnifiquement en Allemagne, tandis que les Français avaient pauvrement manifesté en l'honneur du grand poète florentin, que nous sommes heureux de détacher d'un journal littéraire italien quelques appréciations moins humiliantes pour nous. Nous avons sous les yeux un article de M. Alberto Castellani publié dans la *Marzocco* du 3 décembre 1924. Il débute ainsi : « L'anniversaire dantesque a été célébré en Allemagne avec lassitude et dédain. Le gouvernement avait donné des ordres précis à ce sujet, et on a pu voir ça et là, dans les écoles et les instituts, quelques éducateurs stipendiés de la jeunesse obéir mollement à ces injonctions importunes, et allant jusqu'à affecter leur étonnement en présence de ce culte universel. Les gens cultivés bien pensants et quelques rares esprits impartiaux en ont été mécontents, et l'Italien qui se trouvait alors en Allemagne s'en est senti offensé... ». L'auteur raconte ensuite qu'il a assisté, dans une église de Berlin, à la déclamation de plusieurs chants de Dante, non pas traduits, mais « sentis et mis en vers d'après Dante » par un poète moderne, et il en a éprouvé un médiocre plaisir : « Le tercet, altéré dans sa forme, le style sans pureté et plein de présomption, effacaient le caractère le plus saillant des vers dantesques... ».

— Au mois de juin 1922, M. Gino Arias, professeur à l'Université de Gênes, a tenu, à la Faculté de Droit de Paris une série de conférences très remarquées, dont plusieurs ont été imprimées dans des périodiques français ; nous croyons utile de les signaler à ceux de nos lecteurs qui n'ont pas pu les entendre. Dans la *Revue d'Economie politique* (1922, p. 733 et suiv.) a paru l'étude sur *Les Précurseurs de l'économie monétaire en Italie. Davanzati et Montanari* ; dans la *Revue des Sciences Politiques* (1922, p. 346 et suiv.) la leçon sur *Ferdinand Galiani et les physiocrates*. D'autre part, l'exposé que M. Gino Arias a fait le 4 juillet sur les Relations économiques *franco-italiennes*, devant la Fédération des Industriels et des commerçants français, sous les auspices de la Chambre de commerce italienne, a été publié par cette fédération, avec le résumé de la discussion à laquelle a donné lieu la causerie du savant professeur de Gênes (in-8° 28 pages).

Le Gérant : **EUVRARD-PICHAT.**

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

Sur quelques caractères de l'inspiration du ROLAND FURIEUX

Après l'enquête minutieuse sur les sources du Roland Furieux, conduite de façon définitive par un des grands philologues dont s'honorent les pays latins, mon cher maître Pio Rajna [1], et après l'esquisse d'une étude sur la fantaisie créatrice de l'Arioste, tracée magistralement par M. G. A. Cesareo [2], il demeure encore malaisé, pour le commun des lecteurs, de se faire une opinion nette sur les caractères principaux de l'inspiration de l'Arioste dans ce poème fameux. Les critiques les plus autorisés expliquent tantôt que l'Arioste, épris uniquement de la forme, reste indifférent au contenu [3], qu'il est le poète de l'harmonie [4], un amoureux de la beauté qui, pour fuir les laideurs du monde réel, s'enferme dans son rêve [5], et tantôt qu'il ne veut qu'amuser: c'est un pur humoriste [6], un sceptique, dont l'œuvre est

1. Pio Rajna, *Le fonti dell' Orlando Furioso*; 2e éd. Florence, 1900.
2. G. A. Cesareo, *La fantasia dell' Ariosto*; dans la *Nuova Antologia* du 16 novembre 1900 (réimprimé dans le volume *Critica militante* p. 29-53; Messine, 1907).
3. F. De Sanctis, *Scritti varii inediti o rari*, Naples, 1898, t. I p. 318-376; *Saggi critici*, 1909, p. 308 et suiv.; *Storia della letteratura italiana*, chap. XIII.
4. B. Croce, *Lodovico Ariosto*, dans la *Critica*, XVI (1918), puis dans le vol. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920.
5. Fed. Persico, *L'Orlando Furioso*, *memoria*, dans les *Atti della R. Accad. di Sc. mor. pol. di Napoli*, vol. XLVI, 1920, p. 31-49.
6. Luigi Pirandello, *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, dans la *Nuova Antologia* du 1er décembre 1908, p. 421-437 (réimprimé dans le volume *l'Umorismo*, Lanciano, 1909).

une longue satire [1]; celui-ci voit en lui un moraliste, le poète de l'humanité nouvelle [2] ou bien le véritable animateur de l'idéal chevaleresque [3]; celui-là déclare que cet artiste facétieux est le premier à rire, ou à ricaner, de l'édifice bizarre qu'il construit avec un air de grand sérieux [4] et qu'il est à mi-route entre le Tasse et Cervantès [5]. On ne saurait nier que chacune de ces opinions contradictoires renferme une part évidente de vérité. N'y aurait-il pas avantage, au lieu de chercher une formule nouvelle, pour l'ajouter à une série déjà longue, à voir comment se subordonnent les uns aux autres ces aspects multiples et tous réels de la pensée et de l'art du poète ?

Le premier pas à faire dans ce sens consiste peut-être à bien se pénétrer de cette vérité que l'Arioste n'est pour rien dans l'invention du sujet qu'il a traité, dans le caractère composite de sa matière, non plus que dans le plan général qu'il a suivi. Rien n'est plus généralement admis; mais par une singulière fatalité, au moment de prononcer leur jugement, les critiques paraissent l'oublier. Rappelons brièvement les faits.

I. — La matière du « Roland furieux », dans ses rapports avec la tradition épique et chevaleresque du moyen-age.

Cette matière, l'Arioste ne l'a pas choisie; il ne l'a pas façonnée à sa guise : elle s'est imposée à lui avec la force d'une tradition séculaire.

Dans son « Discours sur le Roland Furieux » (1877), Giacinto Casella faisait incidemment une remarque à laquelle on n'a pas assez pris garde. « L'épopée, dit-il en substance [6], ne peut

1. D. Lojacono, *La satira nell' Orlando Furioso*, dans le *Giornale di filosofia e lettere*, Naples, 1888. Voir A. Scrocca, *Saggio critico sull' O. F.*; Naples 1889.

2. U. A. Canello, *Storia della lett. ital. nel secolo XVI* (Milan 1881), ch. IV; et L. Azzolina, *Il mondo cavalleresco in Boiardo, Ariosto, Berni* (Palerme, 1912), notamment p. 106-108.

3. G. A. Cesareo, article cité.

4. R. Renier, *Ariosto e Cervantes*, dans la *Rivista Europea*, août-nov. 1878.

5. Gioberti, *Del primato morale degli Italiani* (Lausanne, 1845-6), t. III, p. 222.

6. P. 328 du t. II de *Opere inedite e postume di G. Casella*; ce discours avait paru d'abord en tête de l'éd. du *Roland Furieux*, Florence, Barbèra, 1877.



pas sortir du cerveau d'un seul poète: elle est l'œuvre de plusieurs générations de poètes. Le Roland Furieux n'est pas une œuvre comme la Jérusalem Délivrée, la Henriade, les Lusiades ou l'Araucana ». Ce qui revient à dire que le Roland Furieux, bien que né à une époque d'art réfléchi, œuvre d'un poète humaniste, n'a rien de commun avec les épopées savantes, avec celles dont les auteurs ont choisi délibérément leurs sujets dans l'histoire ou dans la légende, dont ils ont déterminé avec soin les caractères, le développement, les limites. Cette opinion, dont la justesse est inattaquable, semble avoir été déjà celle de Bernardo Tasso; car celui-ci, qui considérait Homère comme un poète savant, au même titre que Virgile, disait que l'Arioste se rapproche beaucoup plus des rhapsodes antiques que d'Homère et de Virgile [1]. Faut-il donc admettre que le Roland Furieux présente certains caractères propres à l'épopée collective, populaire, naturelle? Peut-être; mais que nul ne crie au paradoxe; car il ne s'agit pas ici de *l'art* de l'Arioste; on parle seulement de la *matière* que lui a fournie une longue tradition. Est-il vraiment absurde de rappeler, à ce propos, ce que semble avoir été la genèse de l'Iliade?

Cette genèse, il est vrai, demeure fort mystérieuse. Après la période où la critique a cru pouvoir nier l'existence d'Homère, pour ne voir dans l'Iliade qu'une série de chants primitivement distincts, rapprochés par les aèdes successifs, on en est venu à supposer que, à la base de ce conglomérat d'épisodes, il y avait un noyau fortement composé, œuvre d'un grand poète, auquel on pouvait sans inconvénient laisser le nom d'Homère: par la suite, d'importantes additions, des interpolations évidentes furent faites à ce fonds primitif [2]. Mais plus récemment, un de nos hellénistes les plus distingués, depuis peu disparu, Paul Girard, recherchant « Comment a dû se former l'Iliade », écrivait :

« S'il était nécessaire de recourir à l'hypothèse d'un poète de génie, je le placerais plutôt à la fin de l'évolution qui aboutit à l'état actuel de l'Iliade; j'en ferais l'héritier d'une suite inin-

1. Lettre de Bernado Tasso à G. B. Giraldi, mars 1556. (Lettere di B. Tasso, Padoue, t. II, p. 135).

2. Voir l'*Histoire de la Littérature grecque* de MM. Alfred et Maurice Croise t. I (par Maurice Croiset).

terrompue de progrès, qui auraient graduellement rapproché ce poème de la forme sous laquelle nous l'avons reçu ; je le concevrais profitant de tous les efforts des poètes antérieurs, s'appropriant le fruit de leurs peines et y mettant sa marque, le sceau de sa personnalité, puissante si l'on veut, mais créatrice surtout dans le détail, habile à adapter les vieux récits héroïques aux goûts d'un public raffiné, épris de beauté [1] ».

Ne croirait-on pas que c'est de l'Arioste qu'il est ici question ? Et le savant helléniste, après une étude approfondie du thème de la « querelle » et de la « colère », motif initial de l'Iliade, déjà souvent traité dans la poésie grecque primitive, conclut en ces termes : « L'Iliade naquit d'un thème déjà artificiel, et c'est faire fausse route que de chercher son premier état dans une période encore naïve de l'épopée. Avant elle, il existait toute une littérature épique très riche et très variée, qui plongeait par ses souvenirs au plus profond passé de la race... et l'Iliade n'est devenue ou n'a commencé à devenir l'Iliade qu'en s'agrégeant une partie des sujets traités par cette littérature [2] ».

Ce ne sont là que des conjectures, mais fort raisonnables, suggestives et appuyées sur une analyse pénétrante des conditions dans lesquelles s'est développé, dans la vieille poésie grecque, le thème générateur de l'Iliade.

Je ne me risquerai pas à examiner si des conditions analogues ont été réalisées en France dans la formation des légendes épiques carolingiennes. Il me suffit d'observer qu'en Italie, où la matière épique de France et la matière romanesque de Bretagne ont pénétré et ont obtenu un grand succès dès le XIIIe siècle, ces légendes ont été immédiatement l'objet de rédactions multiples, où apparaissent d'importantes modifications et des développements nouveaux ; ces remaniements représentent le travail d'adaptation qu'imposaient aux rédacteurs italiens les goûts de leur public. Il en résulta une tradition locale très vivante, qui tint lieu de ce qu'avait pu être, en France, la tradition féodale ou nationale. Ces poèmes chevaleresques italiens ont conservé très tard, jusqu'au début du XVIe siècle, maints caractères nettement populaires,

1. *Revue des Etudes Grecques*, t. XV (1902), p. 230-231.
2. *Ibidem*, p. 286.



dans le fond comme dans la forme ; et cela, au moment même où ces récits faisaient les délices d'une société cultivée, raffinée même, douée d'un esprit critique aigu, rieuse, sceptique et corrompue, au moment où ces légendes se cristallisaient sous les doigts de conteurs façonnés à l'école des humanistes : Pulci, plus populaire et facétieux, Boiardo, plus aristocratique, plus inventif, plus ingénieux, — l'Arioste enfin, le grand poète, qui porta le genre à sa perfection, mais du même coup le stérilisa. Après lui, l'ambition suprême des poètes fut uniquement la résurrection de l'épopée savante.

Ne disons donc pas que l'Arioste fut indifférent à la matière qu'il a chantée ; ne laissons pas croire qu'il l'a prise au hasard, comme si le choix lui importait peu. Cette matière, il l'a aimée : elle l'a invinciblement attiré. De toutes les lectures chevaleresque, dont il était saturé [1], il aurait pu essayer de tirer le cadre et les éléments caractéristiques d'une action nouvelle, où auraient évolué des personnages de son invention ou de son choix — et c'est ce qu'il semble avoir d'abord songé à faire avec Obizzo d'Este [2] ; mais il y renonça presque aussitôt, sans doute parce qu'il avait compris que rien ne convenait mieux à la forme de son imagination et au goût de son public, que ces récits traditionnels, que Boiardo avait conduits, quant à la matière, à un haut degré de perfection. Il reste donc à rechercher ce qui, dans ces légendes italiennes, issues de légendes françaises et bretonnes, répondait si parfaitement à ses facultés évocatrices, à son idéal poétique et à ses moyens d'expression, et ce qui les lui fit paraître dignes du labeur de tant d'années.

II. — L'IDÉAL CHEVALERESQUE.

C'est un point qui n'est guère contesté : l'Arioste admirait la chevalerie ; il y voyait une des formes les plus belles de la civilisation ; il l'aimait comme un idéal très noble. Le poète du Ro-

1. G. B. Pigna, *I Romanzi* (Venise, 1554) p. 74.
2. *Capitolo III*, dans l'édition Polidori des *Opere minori di L. A* (I p. 254) ; voir *Etudes Italiennes*, IV (1922) p. 151.

land Furieux, malgré l'art avec lequel il maniait la langue et le vers d'Horace et de Catulle, n'était pas un de ces humanistes qui rêvaient de s'évader de leur siècle, pour revivre en compagnie de Cicéron, de Tite Live ou de Virgile; il resta toujours bien de son temps. S'il adapta très heureusement l'expression poétique latine à l'épicurisme de sa pensée et à son tempérament sensuel, cela ne l'empêcha pas de partager les goûts de la cour ferraraise, qui faisait ses délices des belles aventures chevaleresques; elle y trouvait le charme un peu mélancolique qu'exerce toujours l'exaltation des vertus des vieux âges sur une société incertaine du lendemain, et qui a le sentiment confus de sa décadence.

L'Arioste exalte donc l'idéal chevaleresque, de très bonne foi, avec conviction. Il prête à ses héros favoris une force physique exceptionnelle jointe à un caractère primesautier, impétueux : qu'on se rappelle Roland, Renaud, Roger, et, parmi les femmes, Marfise. Ce ne sont pourtant pas des géants : le poète ne s'écarte pas des proportions de la nature; mais ce sont des spécimens d'une humanité idéale, à jamais disparue, dont il ne se lasse pas d'admirer la beauté.

De cette puissance musculaire, mise au service d'une intrépidité à toute épreuve, résulte l'importance capitale du rôle que jouent ces héros dans les batailles. La présence d'un Roland, d'un Renaud ou d'un Rodomont, décide de la victoire; leur absence voue leurs compagnons à la défaite. Ils sont les indispensables entraîneurs d'hommes, ceux qui font, dans les rangs ennemis, la trouée par laquelle passe ensuite la masse des combattants; c'est à peu près le rôle qui, dans la tactique moderne, est dévolu au char d'assaut!

Cette conception de la valeur personnelle du chevalier justifie l'importance des duels : la lutte ne devient palpitante que quand deux champions de valeur à peu près égale se mesurent ensemble : Roger contre Mandricard (c. XXX) ou contre Rodomont (c. XLVI). L'Arioste a décrit un nombre élevé de ces duels, avec une grande variété d'incidents et un art très savant, très sérieux; quelques-uns de ces récits ont un caractère dramatique grandiose. Ce ne sont pas les pages qui passionnent le plus le lecteur moderne; mais il ne faudrait pas conclure de là qu'elles

n'aient pas été capables de susciter, chez le poète d'abord, puis chez ses lecteurs, un très vif enthousiasme.

A côté des forces corporelles, il est à peine besoin de rappeler les vertus morales, bien connues, du parfait chevalier : la loyauté, la courtoisie, la magnanimité, le culte de l'honneur, l'amour de la gloire ; ce sont les sentiments qui poussent Roland à noyer, au milieu des mers, l'arquebuse du roi frison Cimosco, et Roger à jeter au fond d'un puits le bouclier enchanté d'Atlant. Pour ces guerriers, la bataille est entourée de tant de nobles et généreuses précautions, qu'elle constitue un jeu passionnant, jeu sanglant certes, mais le plus beau de tous. L'Arioste, qui n'était pourtant pas un traineur de sabre, admirait la grande et fière allure de ces héros voués au maniement des armes.

D'autre part, il n'y avait pas de parfait chevalier sans amour : c'est par ses exploits surtout qu'un héros touchait le cœur de sa dame ; c'est vis à vis d'elle qu'il devait faire briller sa parfaite courtoisie, son impeccable loyauté ; et lorsqu'il avait le bonheur de gagner l'amour d'une compagne digne de lui, les deux amants formaient le plus beau couple du monde ; tels sont Brandemars et Fleurdelys, Zerbin et Isabelle, Roger et Bradamante. L'Arioste a pris un visible plaisir à dessiner, à fouiller les physionomies de ces échantillons parfaits d'une humanité idéale : il les a profondément aimés et a mis en eux le reflet de sa plus exquise sensibilité.

On peut faire un pas de plus en ajoutant que cet idéal chevaleresque l'Arioste ne le conçoit pas comme pleinement réalisé dans des exploits individuels ; il l'associe à une discipline ; il en fait l'instrument d'une cause supérieure. Sans doute, les héros du Roland Furieux prennent assez souvent les allures de simples chevaliers errants ; mais ils n'oublient pas indéfiniment qu'ils doivent une obéissance et un dévouement sans réserve à leurs souverains, au chef de l'armée dans laquelle ils combattent. On sait combien Roger, pour s'acquitter de ses devoirs vis à vis d'Agramant, désespère la triste Bradamante et recule indéfiniment l'heure promise de se faire baptiser : seule la mort de son roi le dégage de son serment de fidélité. Alors seulement ce chevalier sans reproche n'a plus rien qui le retienne. D'autre part,

Charlemagne récupère, dans le poème de l'Arioste, une majesté dont l'avaient dépouillé tous les poètes italiens, sans en excepter Boiardo : ils en avaient fait un simple fantoche. Si, dans le Roland Furieux, l'empereur s'agite plus qu'il n'agit, le poète s'applique pourtant à mettre en relief ses talents militaires (XVIII, 161), et il le montre entouré du respect universel : devant lui seul l'orgueilleuse Marfise consent, pour la première fois de sa vie, à plier le genou (XXXVIII, 10, 12). Il est vrai que Roland se permet, avec une extrême désinvolture, de lui fausser compagnie au moment où Paris est menacé ; mais c'est précisément pour ce crime qu'il est cruellement puni (XXXIV, 64).

Cette importance du devoir féodal qui lie les chevaliers à leur chef de guerre est une des innovations les plus significatives que l'Arioste ait introduites dans la matière chevaleresque transmise jusqu'à lui ; rien de semblable ne s'observe chez Boiardo. On a généralement vu dans cette nouveauté un indice de l'influence qu'ont exercée sur le Roland Furieux les épopées antiques, Iliade et Enéide, qui racontent des épisodes de guerres ayant un caractère national marqué. Je ne veux pas le nier ; mais j'ajouterai que l'Arioste, vivant à une époque où des guerres sans fin désolaient l'Italie désarmée, vouée à l'asservissement politique, a eu le sentiment très net que l'idéal chevaleresque n'atteignait sa forme la plus haute qu'à la condition de se mettre au service de certaines libertés collectives essentielles, au service d'une cause nationale ou religieuse.

C'était bien une cause nationale que soutenait Charlemagne, en défendant la France envahie et Paris assiégé par les Sarrazins — invasion légendaire, sans doute, et qui ne touchait pas directement l'Italie, mais que les Italiens étaient habitués à considérer comme un des dangers les plus graves auxquels ait été exposée la civilisation occidentale [1]. D'ailleurs j'ai tort de dire que cette cause n'intéressait pas directement l'Italie, car elle se confondait avec celle de la chrétienté. Or l'Arioste, sans être un chrétien bien fervent, ne pouvait se défendre pourtant d'attacher la plus grande importance à ce point de vue : entre champions

1. J'ai indiqué ce point de vue dans le premier fascicule de la *Rassegna di studi francesi*, Bari, 1923, p. 5-6.



chrétiens et champions de l'Islam, il ne conserve pas la sereine impartialité, ou plutôt la parfaite indifférence de Boiardo. Ses Sarrazins sont robustes et hardis, mais ils sont moins expérimentés dans l'art savant de la guerre, c'est-à-dire moins réfléchis et moins disciplinés. Il y a chez eux plus de rudesse et de brutalité sanguinaire, avec de la haine contre les chrétiens et un regrettable penchant à la déloyauté. Les plus parfaits des infidèles, Roger, Marfise, Sobrin, sont destinés à recevoir le baptême.

Ces préoccupations du poète n'étaient que l'écho des sentiments qui agitaient alors l'opinion italienne touchant l'opportunité d'une croisade contre les Turcs ; l'Arioste fait à ce objet des déclarations explicites et éloquentes (xv, 99 et xvii, 73-79). Ce sont les octaves où résonne avec le plus d'éclat la douleur qu'éprouvait le poète à voir les armes des chevaliers de son siècle détournées du seul sujet qui leur convînt, pour déchirer l'Italie, devenue incapable de réagir.

En dépeignant dans son poème les vertus idéales de la chevalerie, l'Arioste a donc eu soin de rappeler quelle est la mission sacrée à laquelle elles doivent se vouer. Cette considération devrait suffire pour que personne ne mette en doute la sincérité avec laquelle il les a exaltées.

III. — L'IRONIE.

S'il en est ainsi, une question troublante se pose, qu'il est impossible d'esquiver : pourquoi donc alors l'Arioste éprouve-t-il le besoin presque constant de sourire, ou plutôt de rire, voire même de rire aux éclats, de railler, de bafouer les choses et les gens dont il parle ? Pouvait-il ignorer que cette ironie et ce sarcasme ne servaient qu'à ruiner le prétendu idéalisme dont ailleurs il paraissait s'inspirer ? Ne ressemble-t-il pas à un enfant qui travaille avec gravité à construire un château de cartes, et qui, au moment de le terminer, le fait écrouler d'un revers de main, avec un rire de triomphe ? — Là-dessus certains critiques s'empressent de triompher à leur tour : « La question est simple, disent-ils, et ne comporte qu'une réponse : l'Arioste ne prend rien au sérieux ;

il est profondément sceptique ; il ne veut que plaisanter et faire la satire de tout. »

Cette opinion, parfaitement inacceptable, a pourtant le mérite de mettre crument en opposition l'aspect rieur et enjoué de la physionomie du poète avec l'aspect réfléchi, rarement grave, mais à coup sûr sérieux, qu'il m'a paru nécessaire de mettre tout d'abord en valeur. Au reste, il est superflu d'essayer de concilier ces deux formes de sa pensée en les subordonnant l'une à l'autre : toutes deux existent, avec des droits égaux. La seule chose qu'on puisse tenter est de définir avec une certaine précision le sens et la portée de ces deux faces du génie de l'Arioste ; et pour cela il importe avant tout de distinguer, parmi les éléments comiques du Roland Furieux, deux choses fort différentes. Il y a d'abord une ironie souriante, espiègle mais indulgente, répandue un peu partout dans le poème ; d'autre part, on peut relever, en quelques points seulement, une satire qui parait plus âpre et plus mordante, parfois outrancière et sarcastique.

En ce qui concerne l'ironie superficielle et le badinage léger qui flottent comme un voile transparent, ici à peine perceptible, là plus opaque, sur de grandes étendues du récit, on peut dire que c'est un des caractères habituels du tour d'esprit de l'Arioste et de son art ; on peut le dire, mais il ne faut pas non plus exagérer. Quand on examine de près ses poésies lyriques ou ses vers latins, on constate que l'inspiration dominante en est la passion ou la galanterie, en tout cas une sensualité élégiaque ; dans ses satires mêmes, le badinage n'arrive pas à dissimuler un mécontentement et une mélancolie qui n'ont rien de commun avec un scepticisme ricaneur et desséchant : il y a chez lui de l'épicurisme, certes, mais aussi de la déception, et une résignation qui, pour se parer d'un sourire, n'est pas toujours joyeuse. Un Arioste franchement rieur n'apparait que dans les comédies et dans le Roland, c'est à dire dans des genres qui comportaient, par eux-mêmes, une attitude moqueuse.

La moquerie était en effet devenue un des caractères essentiels de la matière chevaleresque reprise par l'Arioste. Il la trouvait, avec des accents différents, mais très accusée, chez Pulci et chez Boiardo. Même chez des narrateurs bien moins raffinés, moins artistes, cette moquerie jaillissait spontanée, inconsciente, de

toutes les exagérations naïves, des déformations puériles et des intermèdes burlesques que la muse populaire, au cours des siècles, avait accumulés sur le canevas des vieilles légendes épiques, pour la plus grande joie d'un public de carrefour, qui voulait être émerveillé tour à tour et secoué d'un gros rire. L'exemple typique et, peut-on dire, symbolique de l'acceptation par l'Arioste de cet héritage humoristique est l'emploi qu'il fait à tout instant de l'autorité historique de Turpin, autorité à laquelle ni lui ni son noble public n'avaient jamais cru : met-il dans la bouche du grossier aubergiste, chez qui s'arrête un soir Rodomont, la nouvelle que La Fontaine a imitée sous le titre de « Joconde » ? Il a soin d'avertir ses lecteurs et ses lectrices qu'ils peuvent sauter ce chant, parfaitement inutile à la suite du récit ; « mais ajoute-t-il, puisque Turpin l'y a mis, je le mets aussi » (c. XXVIII) — et voilà Turpin, l'archevêque Turpin, transformé en conteur licencieux !

La tradition poétique qu'il a recueillie fournissait donc à l'Arioste deux choses dont il a tiré le parti le plus ingénieux ; d'une part, une série d'invraisemblances et de naïvetés, plaisantes par elles-mêmes, et qui ne pouvaient passer dans un poème destiné à un public cultivé qu'à la condition d'être traitées avec une ironie indulgente ou narquoise, où s'affirme la supériorité intellectuelle du poète et de ses lecteurs ; d'autre part, le ton étant ainsi donné, le champ était libre pour ajouter aux récits traditionnels tous les ornements du même ordre qui pouvaient se présenter à l'imagination facétieuse de l'artiste ; sur ce point comme sur tant d'autres, Boiardo avait frayé la voie à l'Arioste. Mais on remarquera que cette bonhomie souriante et cette fantaisie humoristique du poète ont un caractère purement superficiel, ne visent que certains détails accessoires, et par conséquent ne peuvent nuire en rien au fond même de l'inspiration. Qu'on se rappelle, par exemple, de quelle façon Roland, pour délivrer Olympe, réussit à tuer le monstre marin de l'ile d'Hébude : il entre dans la gueule du cétacé sur un petit bateau, armé de Durandal et d'une ancre immense qu'il applique au fond du gosier de l'animal, comme un gigantesque hameçon. Nous nageons en pleine fantaisie ; l'Arioste s'amuse. Mais en quoi cet inoffensif amusement altère-t-il l'idéal de force, de courage et de générosité qui, dans cet épisode même, trouve son expression parfaite dans le person-

nage de Roland ? — Le poète, pourra-t-on dire, n'y croit pas. — Soit; aussi son but n'est-il pas de représenter la réalité quotidienne, mais bien un héroïsme idéal et légendaire.

Ce n'est pas tout. Grâce à l'initiative géniale de Boiardo, le monde fantastique des romans bretons, également chers aux cours de la haute Italie, s'était étroitement fondu avec les souvenirs épiques des exploits des paladins français. L'Arioste s'était nourri de cette littérature, dont les bibliothèques princières de Ferrare et de Mantoue, entre autres, étaient abondamment pourvues. Or ces romans d'origine bretonne accordaient une large place à la magie, aux enchantements, aux philtres, aux géants, aux sorciers et aux fées : c'est le domaine de Merlin, de Morgane et d'Alcine. Ce monde fantastique plaisait d'autant plus à l'Arioste qu'il y reconnaissait des mythes classiques, vulgarisés par l'Odyssée, ceux de Circé, des Sirènes et de Polyphème par exemple. Il s'abandonna donc au charme de ces fantaisies poétiques, et y ajouta de nouvelles inventions. Son hippogrife est un « griffon » (lion et aigle) légèrement rectifié par le souvenir du Pégase classique, qui procurait à quelques personnages, comme Bellérophon, le plaisir et la commodité de voyager à travers les airs. Venant s'ajouter à l'invention de cet ingénieux véhicule, l'exemple de Dante n'autorisait-il pas à visiter le Paradis terrestre, et à pousser de là jusqu'à la lune ? Pourquoi se priver d'explorations aussi rares, qui ouvrent à l'imagination des espaces infinis ?

Il y avait donc dans les épisodes magiques des romans chevaleresques un élément surnaturel auquel l'Arioste s'est complu, dont il a aimé la poésie, qu'il a enrichi de quelques scènes fameuses, et qui donne une physionomie très particulière à plusieurs épisodes du Roland Furieux. Il faut, pour les goûter comme il convient, rouvrir notre esprit à la curiosité naïve des enfants, et répéter avec le bon La Fontaine :

> Si Peau d'Ane m'était conté,
> J'y prendrais un plaisir extrême !

Seulement l'Arioste a beau être charmé par la poésie de ces inventions capricieuses et plaisantes, il n'a pas assez de naïveté pour les raconter sans laisser paraître qu'il n'en est pas dupe;



RAPHAEL (D'après). — Tapisserie de la Mort d'Ananie.
(Rome, Vatican).

en sorte que, là encore, intervient l'ironie, l'affirmation d'une raison supérieure à toutes les fantaisies brillantes dont elle se joue, sans rien faire pour en dissimuler l'inconsistance ou même l'absurdité, et cela lui procure un plaisir de plus.

Astolphe a-t-il besoin d'une cavalerie? Il fait rouler des pierres du haut d'une montagne, et ce sont des coursiers hennissants qui dévalent au galop le long des pentes; — lui faut il une flotte? Des brassées de branchages jetées à la mer font surgir des vaisseaux de haut bord tout équipés. Puis quand viendra l'heure de démobiliser, les galères redeviendront des branchages, les chevaux reprendront la forme de pierres, et c'est encore Turpin qui sera le garant de ce miracle (XLIV, 23)!

Tout ceci n'est qu'un jeu de l'imagination, auquel l'Arioste se livre en souriant. Mais ce divertissement ne saurait nuire à l'intérêt qu'excitent les beaux exploits de Renaud, la folie tragique de Roland, les amours contrariées de Roger et de Bradamante. Les fantaisies bouffonnes du Songe d'une nuit d'été empêchent-elles Shakespeare d'avoir écrit Hamlet, Othello, Jules César?

Il est vrai que, dans un poème suivi, aussi curieusement enchevêtré que le Roland Furieux, il pourrait en résulter à tout instant des disparates et une absence d'unité peu agréables. A ce danger, l'Arioste a paré grâce à un art souverain de la composition: tout en recherchant la variété, il a su éviter les contrastes trop heurtés et trop brusques; c'est à dire qu'il s'est gardé de rien pousser tout à fait au sombre, aussi soigneusement que de tomber franchement dans le grotesque [1]. A se maintenir ainsi en équilibre entre deux genres opposés, et à faciliter les transitions de l'un à l'autre l'ont aidé puissamment l'ironie de bon ton et la désinvolture élégante, en quoi consiste le charme de sa poésie.

(*A suivre*). HENRI HAUVETTE.

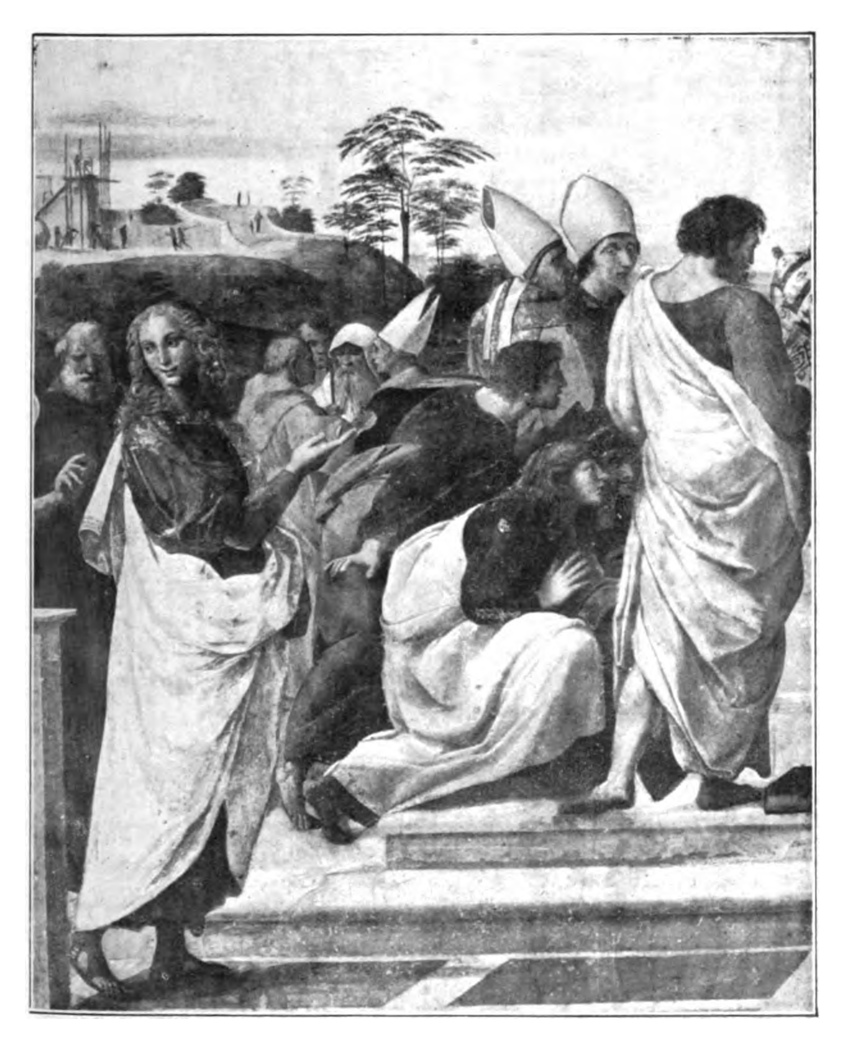
1. Le public se figure facilement que le grotesque occupe dans le Roland Furieux une place plus grande que celle qui lui est réellement concédée, trompé qu'il est en cela par les illustrations, aussi célèbres en Italie qu'en France, de Gustave Doré. Les interprétations de cet artiste sont pour la plupart poussées au fantastique et à la caricature dans une mesure qui fausse le caractère distingué et mesuré de l'imagination de l'Arioste. G. Doré venait d'illustrer Rabelais, et, en passant au Roland, son crayon a conservé plus de truculence qu'il ne convenait.

Le Raphaëlisme chez Eustache le Sueur

(1616-1655)

Le Sueur se distingue des peintres français contemporains en ce qu'il ne fit pas le voyage d'Italie, complément obligatoire de toute éducation artistique, principalement à son époque. Quelle fut la raison de cette abstention ? Son biographe le plus rapproché de lui et, partant, le mieux renseigné, Guillet de Saint-Georges, dit bien : « Il n'a jamais voulu aller à Rome » ; mais un pareil dédain pour un pays qui, à cette époque principalement, attirait les artistes, ne s'explique pas, d'autant plus que Le Sueur, pendant sa brève existence, fut le contraire d'un homme paradoxal et s'insurgeant contre le goût prédominant. S'il se mit moins à la remorque des étrangers que la plupart de ses concurrents, s'il garda davantage un caractère français, les artistes italiens, vus à travers Simon Vouet et Raphaël, furent ses éducateurs. Le motif qui retint Le Sueur à Paris, semble avoir été d'ordre purement matériel ; ce fut le manque de ressources nécessaires pour entreprendre ce voyage. Le Sueur n'eut pas la chance ou l'habileté de trouver, comme Le Brun, un protecteur dans le genre du chancelier Séguier.

En dehors des originaux, des copies ou des estampes que lui offrait l'atelier de Vouet, sans compter les souvenirs que pouvait évoquer ce maître, où Le Sueur a-t-il trouvé les éléments néces-



RAPHAEL. — La Dispute du Saint-Sacrement (Détail).
(Rome, Chambres du Vatican).

saires pour compléter son instruction d'après les peintres d'Italie, et notamment d'après Raphaël ? Ses œuvres prouvent qu'il a longuement étudié cet artiste ; dans les tableaux de sa maturité, l'influence du créateur des Chambres et des Loges domine ; elle est même unique. Ce n'est pas Vouet, semble-t-il, qui lui a transmis cette dévotion à Raphaël, car Vouet s'inspire des écoles de l'Italie septentrionale et du Caravage.

Le goût de Le Sueur pour Raphaël lui est donc personnel, mais on se demande comment il a pu se former. En premier lieu, Le Sueur a pu voir les tableaux qui se trouvaient depuis plus d'un siècle dans les collections du roi, la *Belle Jardinière*, la grande *Sainte famille*, le *Saint Georges*, le *Saint Michel*. Il a pu connaître par des copies les cartons des Tapisseries, qui étaient longtemps restés en France et étaient passés en Angleterre sous le règne de Charles I[er]. Les nombreuses estampes existant à son époque lui ont révélé en grande partie les Chambres et la Farnésine, en totalité les Loges. On peut ajouter aux estampes les croquis, les relevés d'ensemble ou de détail rapportés d'Italie par des artistes contemporains, et que nous ignorons. Vitet affirme, sans malheureusement indiquer ses sources, que Le Sueur avait été, à l'insu de Vouet, initié à Raphaël par une collection de tableaux que le Maréchal de Créquy avait rapportée de ses ambassades à Rome et à Venise (1634), et où les Bolonais voisinaient avec des Francia, un Sarto et des copies de Raphaël.

En tout cas, l'œuvre de Le Sueur prouve qu'il possédait bien Raphaël. En la parcourant, nous trouvons des exemples caractéristiques. Dès ses débuts, à l'Hôtel Lambert, au cabinet de l'Amour, nous remarquons l'Heure qui, dans la *Naissance de l'Amour* (musée du Louvre), plane en répandant des fleurs.

Elle présente une réminiscence de l'ange que l'on voit dans la grande *Sainte famille* de Raphaël (Louvre). Avec cette Heure apparaît un type que nous retrouverons dans les compositions de Le Sueur, religieuses ou profanes, et dont l'inspiration demeure chrétienne. De Raphaël Le Sueur a appris à faire voler, suspendues en l'air, de semblables figures, anges ou génies. Celle-ci

1. *Études sur l'histoire de l'art*, 3e série, Paris, 1864, p. 137.

inaugure aussi un type fréquent dans son œuvre : une tête féminine, couronnée de fleurs, dont la conception originale se retrouve chez Raphaël, dans la Vénus des *Noces de Psyché* à la Farnésine.

L'Amour qui, dans deux autres tableaux, reçoit l'hommage des Dieux, puis ordonne à Mercure d'annoncer son pouvoir à l'univers, rappelle les adolescents de ses compositions religieuses. figures juvéniles dont Raphaël lui a donné l'idée. Combien de fois Le Sueur va-t-il transposer dans ses œuvres l'éphèbe qui, dans l'*École d'Athènes*, se trouve à côté de Platon ? Par contre, l'Éros de la Farnésine ne l'a pas inspiré. Son Amour est l'opposé de l'enfant malicieux qu'un motif célèbre, dont il avait connaissance par la gravure, représente recevant le baiser de Jupiter. La seule réminiscence de la Farnésine serait la pose de l'Amour assis, analogue à celle qu'a ce dieu dans le tableau des *Noces de Psyché*.

Au cabinet des Muses, décoré postérieurement, la grande composition (aujourd'hui au Louvre), *Apollon confiant la conduite de son char à Phaéton*, présente des Heures que leur type apparente à la Vénus de la Farnésine.

Une autre des compositions profanes de Le Sueur offre un amalgame d'emprunts à des œuvres différentes de Raphaël. C'est le *Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris*, aujourd'hui à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Darius est en partie copié, notamment pour la draperie, sur le saint Pierre de la *Guérison du Paralytique* (Tapisserie de la série des *Actes des Apôtres*) et sur le saint Paul de la *Prédication d'Athènes* (même série). Le Sueur accommode assez adroitement ces souvenirs de Raphaël. Un personnage de second plan rappelle, par sa coiffure et sa barbe, l'Aristote de l'*École d'Athènes* [1].

L'œuvre religieuse de Le Sueur nous permet des constatations non moins nombreuses et intéressantes : le *Saint Pierre* du carton de la tapisserie de la *Mort d'Ananie* (Vatican) va apparaître souvent et, pour commencer, dans un *Abraham chassant Agar* que l'estampe nous a conservé.

1. « On songe à Raphaël, » Clément de Ris, *Le Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg*, Gazette des Beaux-Arts, 1880, t. I, p. 266.



LE SUEUR. — Saint Gervais et saint Protais, amenés devant le consul Astasius (Détail).
(Paris, Musée du Louvre).

Suivant son principal biographe, Guillet de Saint-Georges [1], l'occasion fut offerte à Le Sueur de copier directement Raphaël. Le Président Le Coigneux et sa femme lui commandèrent les dessins d'une série de tapisseries presque tout entière consacrée à l'épisode de Joseph : « Quelques-uns de ces dessins étaient d'après les tableaux de coloris que Raphaël a peints dans le Vatican au-dessus des portes des Loges destinées pour le Conclave, et où il a traité une partie de l'histoire de l'Ancien Testament ». La série aurait été complétée par des compositions originales de Le Sueur.

Florent-le-Comte [2] mentionne une seule copie d'après Raphaël, *Joseph racontant ses songes à ses frères*. Ce ne peut être une copie d'après l'original que Le Sueur n'a pas connu, puisqu'il n'a jamais été à Rome, mais d'après une autre copie, à moins que le peintre français ne se soit inspiré d'une estampe. Au milieu du XVIIe siècle, le nombre des gravures d'après les Loges était grand. Les cinquante années précédentes avaient vu paraître cinq recueils (Badalochio et Lanfranchi, 1607, puis 1638 — Anonyme, 1613 — Orazio Borgiani, 1615 — Villamena, 1626). A l'époque où Le Sueur exécutait ces travaux pour le Président Le Coigneux, un Français, Chaperon. consacrait aux fresques de Raphaël 54 eaux-fortes (1649). Le nombre des estampes, parues isolément depuis la Renaissance, était encore plus considérable. La fresque qui nous occupe avait été gravée par un élève de Marc-Antoine.

Montaiglon, dans son *Essai de catalogue de dessins de Le Sueur* [3], croit, sa démonstration est assez convaincante, qu'il n'avait été d'abord question « pour une galerie ou pour une salle que de la représentation de quelques peintures des Loges d'après les gravures, puis que M. Le Coigneux ou Le Sueur auront préféré des sujets nouveaux et auront continué par des compositions originales une suite commencée par une copie ». Montaiglon se base sur le caractère raphaélesque des trois dessins qui se rapporte à cette série, puis sur « la relation parfaite de hauteur et

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture...* Paris, 1854, t. I, p. 170.

2. *Cabinet des Singularitez d'architecture, peintvre...* Bruxelles, 1702, t. II, p. 80.

3. *Nouvelles recherches...*, Archives de l'Art français, t. II, p. 82.

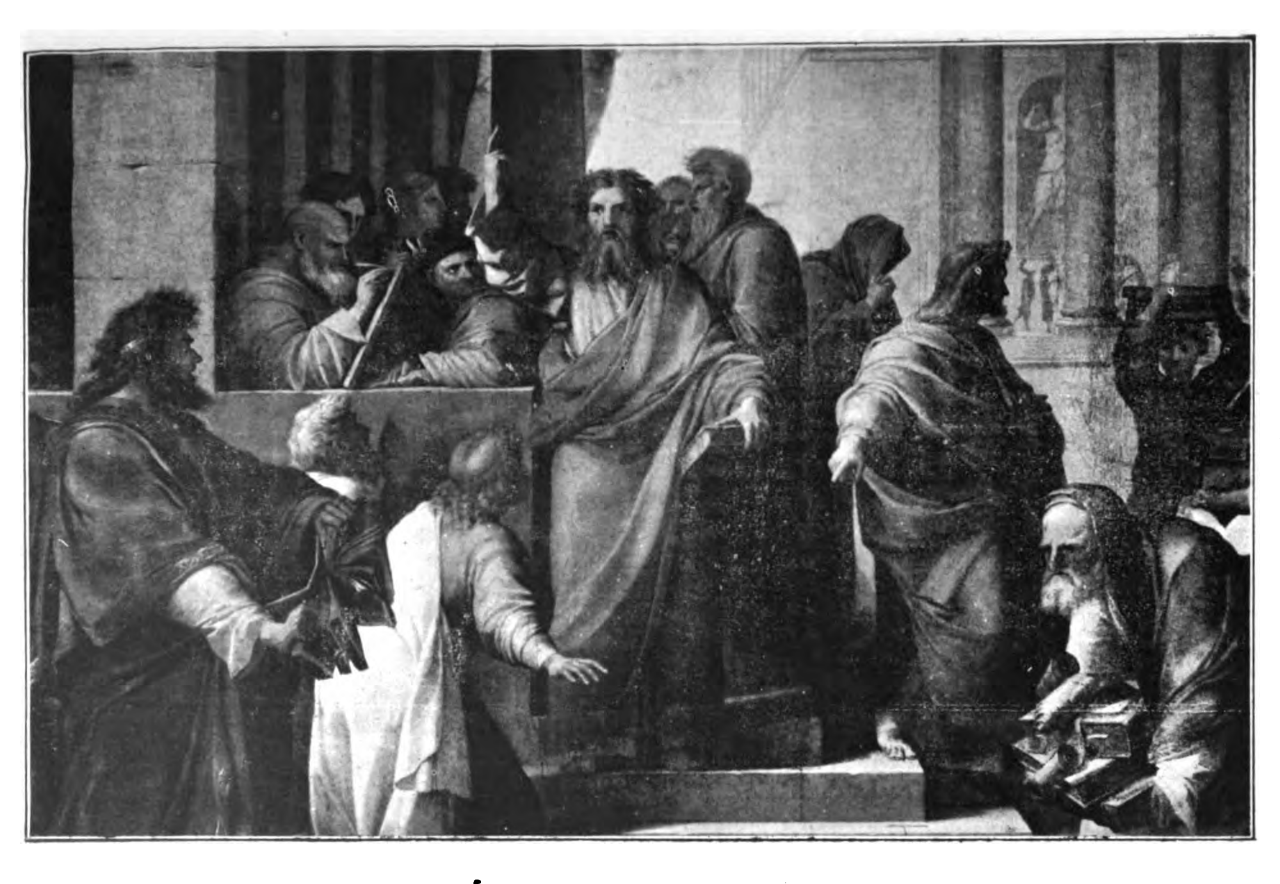
de largeur qu'offre le dernier (le *Passage de la mer Rouge*) avec les peintures des Loges ». En effet, ce dessin aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts, nous montre Le Sueur sous l'influence complète de Raphaël. Son dessin est, non pas une copie, mais un pastiche très réussi, avec des détails pris un peu partout chez Raphaël et habilement transposés.

Mêmes observations pour deux tableaux de l'histoire de Tobie : *L'Ange Raphaël quittant Tobie* (musée de Grenoble) et le *Départ de Tobie*. Tobie rappelle le jeune homme de la *Dispute du Saint Sacrement* ou de l'*École d'Athènes*, et l'ange dans la *Délivrance de Saint Pierre* (Chambres du Vatican) ou dans la *Vocation* du même saint (tapisserie).

Les souvenirs de Raphaël, moins nombreux dans la *Suite de Saint Bruno* (sauf dans le *Saint Bruno écoutant la prédication de Diocrès* et dans la *Construction du monastère*), apparaissent surtout dans le *Saint Paul à Éphèse* (Louvre). C'est une des compositions les plus connues de Le Sueur, mais pas la plus intéressante. Elle a contribué à valoir à son auteur le surnom de Raphaël français, éloge dangereux qui peut se retourner en critique. Nous retrouvons, en effet, les acteurs des Chambres, des Loges et des cartons de tapisseries, avec tout leur vestiaire, manteaux et robes aux plis infinis. Le protagoniste est décalqué tout simplement sur l'apôtre qui est à la droite de saint Pierre dans le carton de la *Mort d'Ananie*. Le geste de la main droite levée se retrouve dans le Platon de l'*École d'Athènes*.

Ce que Le Sueur n'a pu imiter chez Raphaël, c'est la noblesse des attitudes et la puissance unies à la délicatesse et à la beauté du dessin. Il a davantage approché de son modèle, avec la *Présentation au temple* (musée de Marseille) où Dieu le Père, escorté par deux anges et volant dans les airs, rappelle le Jéhovah des Loges et avec la *Descente de Croix* (Louvre) qui fait penser à Raphaël, mais sans donner l'idée d'un pastiche ou même d'une réminiscence. Le groupe central offre une délicatesse, une grâce et une fraîcheur de sentiment qui sont aussi le propre de Raphaël dans sa jeunesse.

Le Sueur se souvint de Raphaël dans sa dernière œuvre, *Saint Gervais et saint Protais devant le Consul* (Louvre), qui, avec son *Martyre* de ces mêmes saints (esquissé par lui et terminé



LE SUEUR. — La Prédiction de saint Paul à Éphèse (Détail).

(Paris, Musée du Louvre).

par son aide Goussé. Musée de Lyon), formaient deux cartons pour la suite des six Tapisseries de Saint Gervais, dont Philippe de Champaigne et Sébastien Bourdon exécutèrent les autres modèles. Les trois auteurs de ces tapisseries avaient présent à l'esprit le souvenir des cartons de Raphaël, surtout Le Sueur. Pour la dernière fois, nous pouvons noter certaines réminiscences du grand Italien. Le type des deux martyrs, et, en général, des jeunes gens, s'inspire de modèles que nous avons déjà signalés : le jeune homme au premier plan, à gauche, dans la *Dispute du Saint Sacrement*, l'adolescent de l'*École d'Athènes*, l'ange qui délivre saint Pierre, le saint Jean de la *Vocation de saint Pierre*. Les cavaliers et surtout leurs montures, qui figurent dans le *Martyre*, viennent de l'*Héliodore* ou de l'*Histoire de Constantin*, que Raphaël a conçue mais qui a été réalisée par Jules Romain ou même par un autre élève. Les cartons de cette suite se trouvaient à Paris et avaient été reproduits plusieurs fois, sous le règne de Louis XIII, notamment une partie pour le cardinal Barberini en 1630. [1]

Mais ici Le Sueur s'inspire des modèles de Raphaël ; il les adapte plutôt qu'il ne les copie. Nous en avons la preuve en isolant les deux figures des martyrs. Leur costume, leur coiffure, le dessin général de leurs visages, sont pris chez Raphaël, quoique l'expression de leurs physionomies diffère complètement.

Si des remarques que nous avons pu faire, nous tirons une conclusion générale, c'est que, porté par une sympathie de nature, par affinité, malgré sa connaissance indirecte de son grand modèle, Le Sueur a compris et interprété Raphaël mieux qu'aucun autre des artistes qui, plus heureux que lui, avaient pu faire le voyage de Rome.

GABRIEL ROUCHÈS.

1. J.-J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie en France*. Paris, 1878-1885, p. 113.



Essai sur les Manuscrits et la Bibliographie de Ruzzante

(*Suite*) [1].

II

Les Manuscrits de Venise

La *Biblioteca Marciana*, à Venise, possède quatre recueils ruzzantéens.

Le premier, cod. Ital. classe IX n° 309 contient :

1° La « Lettre à M. Marco Alvarotto » *en entier*, avec un certain nombre de variantes peu importantes, telles que, par exemple le mot *baglie* remplacé par *fande* ou par *bugie*.

La phrase finale de la *Littera* s'arrête à : « non desidero meno che la vita longa », à laquelle les éditions imprimées ajoutent « da me tanto cercata ».

Manquent également au manuscrit le lieu, le jour et la date : « Da Padova, il giorno della Epiphania 1536 [2] ». Par contre on y lit : « Vale Ruzante vostro », adieu et signature (apocryphes) ne figurant pas dans les éditions.

2° Une version fort exacte et très conforme aux éditions, mais

1. Voir ci-dessus, p. 65.
2. Les éditions de 1598 et 1617 portent fautivement : 1535.

malheureusement très incomplète de la *Piovana*, comprenant le prologue, le premier acte, et environ la moitié du deuxième acte, jusqu'à la réplique de Nina : « A no pensariegi gnan me altro si è segnale da farme cognoscere a me pare, s'al catto mè vivo ». (cf. 1584 p. 13 v. ligne 15).

*
* *

Le second recueil, de beaucoup le plus riche, est coté: cod. Ital. classe XI n° 66. Il contient les textes suivants:

1° (p. 175 verso) La *prima oratione* (adressée au Cardinal Marco Cornaro) *en entier*, sans autre mention particulière.

2° L'*Anconitana* en entier, sous les réserves et observations qui suivent:

Le prologue et le premier acte *entièrement*; le second acte *entièrement*, avec, par erreur, la dénomination de 1er acte ; le troisième acte (erronément dénommé 2e acte) marque au début une didascalie qui ne figure pas aux éditions: « Ginevra avec la Gitta sa servante, en habits masculins, débarquées de bateau et parties d'Ancona ».

A l'acte IV de la pièce (Acte III du manuscrit) on observe les différences que voici (cf. éd. 1584 p. 30 r. ligne II): avant « che a no donessè via el fazzoleto ? » on lit sur le ms. cette didascalie: « Ruzante al usso dice a Besa ».

Plus loin (cf. 1584 p. 32 r. l. 17) après la réplique de Ruzzante à Ser Thomao se terminant par ces mots « que haesse imparò per ponto de rason » le ms. présente une lacune importante de plus de trois cents lignes, soit environ la moitié de l'acte IV. Puis le ms. reprend à « mo i la dè ben scuòere fina un mese « (ibid. p. 37 r. ligne 6) et se poursuit sans omission jusqu'à la fin dudit acte IV.

L'acte IV du ms. comprend l'acte V des éditions ; mais au lieu de commencer par la scène entre Ruzzante et Menato, il débute par la scène entre Tancrède, Théodore et Ginèvre etc..., laquelle constitue la scène III des éditions imprimées.

Outre cette interversion, le manuscrit, pour cette scène qui

se récite en toscan, marque une différence curieuse: On sait que l'*Anconitana* se passe à Padoue. L'agnition a eu lieu; Tancrède et Théodore vont épouser Isotta et Ginevra; les futurs époux échangent des propos tendres et joyeux et Ginevra déclare: « Nous pouvons à présent célébrer nos noces; mais nous les célébrerons dans notre patrie [1] », à quoi Isotta répond en suppliant le ciel de protéger leur voyage. Tancrède alors, avant de partir, adresse à la cité de Padoue et à ses habitants, des actions de grâces en un long discours plein d'éloges enflammés pour la courtoisie, la gentillesse et la magnificence des nobles dames et des seigneurs padouans, et il termine en appelant sur la « cité glorieuse » toutes sortes de prospérités. Ce discours, adroitement destiné au public padouan, n'était d'ailleurs point hors de propos, puisque tant d'événements heureux venaient de favoriser les amants à Padoue.

Or le manuscrit, après la réplique d'Isotta demandant au ciel de protéger leur voyage, porte l'indication que voici: « Ici ils s'embarquent pour Venise, et arrivés à Venise... »

Et Tancrède commmençant alors par « O città gloriosa etc... », prononce l'élogieux discours dont nous venons de parler, mais l'adresse à la cité de Venise, qui est même nommée à la fin dans le texte, au lieu de Padoue: « ... Vinegia, per mille et mille opre famosa, rimanti in pace .. »

Ces remaniements me conduisent à penser qu'il s'agit là d'une version à l'usage du public vénitien. Du même coup l'on s'explique l'interversion de la scène et pourquoi le remanieur l'a nécessairement placée au début du cinquième acte. En effet la didascalie « Ici ils s'embarquent pour Venise... » indique un changement de décor *à vue* [2], qui aurait fort maladroitement coupé en deux

1. Theodore et Tancrède sont Siciliens; Isotta habite Gaète et Ginevra vient d'Ancona. Mais le double mariage aura lieu sans doute à Venise, où les jeunes gens doivent se rendre pour rembourser à un marchand la rançon qu'il a payée afin de les délivrer d'un corsaire Turc qui les avait capturés.

2. Sur les décors et changements de décors dans l'ancien théâtre, consultez la *Prospettiva pratica* de Jacopo-Barozzi da Vignola (Roma-Mascardi 1644 in fol. p. 92) où il décrit notamment les décorations et changements de scène d'une représentation de la *Vedova* de Giambattista Pini (1569) à laquelle il avait assisté. Et à propos de ces changements de décors il dit que « lorsqu'ils sont bien faits, ils procurent un vif plaisir à ceux qui ne savent pas par quels moyens ils sont exécutés ».

le restant de l'acte V, s'il eût été intercalé au milieu, et qui aurait nui au mouvement des autres scènes. En plaçant donc la scène III au début, cet inconvénient, s'atténuait; le remanieur avait d'ailleurs un prétexte commode au changement de décor, grâce à la réplique de Ginevra: « Nous célébrerons nos noces dans notre patrie ».

Il semblerait, d'après cela, que Ruzzante et sa troupe aient joué l'*Anconitana* à Venise, et que c'est peut-être lui-même qui, pour se concilier la faveur du public vénitien, aurait pratiqué cette modification. On peut aussi supposer qu'à défaut de l'auteur, quelque autre troupe ou quelque compagnie de la Calza aurait représenté la pièce avec une version *ad usum Venetiae.*

3° *Parlamento de Ruzante qual era stato in campo,*

La didascalie de la scène II est plus détaillée que dans les éditions, et conçue à peu près dans les mêmes termes que celle du ms. de Verone :

« In questo el vien el bravo che tiene la Gnva et da de le bastonade a Ruzante el qual chascha in terra et se lassa molto ben dare et el bravo mena via la gnva. Ruzante alzando el chapo pian pian verso menato e dise... »

La dernière phrase du *Parlamento* manque dans le ms. La voici : « ... e si haesse po ditto ch'à no ve fazze pi delle comierie » (c'est pour le coup que vous m'auriez dit de ne plus vous faire des comédies). Hormis cette phrase, c'est le premier *Dialogo in lingua rustica* en entier.

4° *Egloga de Ruzante nominata la Moschetta.*

Le prologue, ici, n'est pas celui qui figure dans les éditions; c'est en réalité le morceau qui a paru sous le nom de *Rasonamento*, ensemble avec les *Tre orationi,* la *Littera* et le *Sprolico.* A remarquer d'ailleurs qu'ici les quelques lignes de la fin sont changées, en vue d'annoncer la comédie qui va se jouer. Ce prologue signale en outre que la pièce ne se passe ni à Crémone, ni à Ferrare, mais à Padoue. Cette indication figure d'ailleurs aussi, mais sous une autre forme, dans l'autre prologue, imprimé en tête de la *Moschetta*: « S'el no foesse stò el vostro naturale... gnian nù a no fassam sta filatuoria *chialondena a Pava su sto borgo...*

M. Emilio Lovarini avait remis à sa vraie place, c'est-à-dire avant la *Comédie sans titre* (voir plus loin), le prologue publié jusqu'alors par les éditeurs séparément sous le nom de *Sprolico*. Parallèlement le *Rasonamento* n'est autre qu'un des deux prologues que Beolco composa pour la *Moschetta*. Toutefois une phrase du *Rasonamento* me paraît indiquer que l'auteur-comédien tira deux moutures d'un même sac, je veux dire qu'il utilisa le *Rasonamento* d'une autre façon, lorsqu'il eut substitué un nouveau prologue à sa comédie. Nous y lisons en effet cette phrase (cf. édition 1584 p. 23 v. ligne 3):

« A sè che an el ve piaserà pi el me faellare, che no farà quel de quell'hom da ben » (Je sais qu'en outre mon langage vous plaira plus que ne fera celui de cet honnête homme), phrase qui démontre que Ruzzante a prononcé son *Rasonamento* sur la supériorité du dialecte padouan avant ou après un autre orateur distingué, parlant en toscan au cours de quelque solennité, banquet ou festivité. D'ailleurs en plusieurs passages il s'adresse à une assistance: bella brigà (belle compagnie).

Ensuite commence le premier acte. Dans les éditions, la pièce débute par un monologue de Menato, qui est amoureux de Bettia, femme de Ruzzante, jusqu'à en perdre l'esprit. A la scène II le soldat Tonin, qui parle en dialecte Bergamasque, courtise de près la coquette Bettia; à la scène III survient Ruzzante chantant joyeusement et s'applaudissant d'une fourberie qu'il vient de manigancer pour s'approprier une somme d'argent que lui a confiée Tonin.

Dans le manuscrit la pièce débute tout autrement, à savoir par un monologue de Ruzzante; avec une naïve inconscience celui-ci se félicite de posséder une femme aussi habile que l'est la sienne. Depuis huit jours seulement que le ménage s'est installé à Padoue, déclare-t-il, sa femme lui a procuré les plus brillantes relations, un militaire, des citadins, bref tout le monde. En particulier le soldat a conçu une telle amitié pour lui qu'il l'a chargé d'effectuer un payement pour son compte. Mais Ruzzante projette de conserver pour soi la somme, et de raconter au militaire que la bourse lui fut dérobée. Et si le soldat se fâche, lui saura le prendre de haut (sbraoserà).

Cette fin se rapproche par le sens, mais avec un texte différent,

de la version imprimée de la scène III. Toutefois le début, qui ne figure pas dans les éditions, expose tout autrement la pièce, car nous devinons aussitôt que Ruzzante est marié à une femme de mœurs galantes. Quant à lui il en paraît enchanté et ne voit ou ne veut voir en sa femme qu'une personne habile à lui créer des amis.

Le changement de prologue, le déplacement de la scène III, l'exposition de la pièce par un texte nouveau qui a disparu dans les éditions, tout nous porte à croire que nous nous trouvons là en présence d'une version primitive de la *Moschetta*, que Beolco modifia complètement par la suite. Malheureusement le manuscrit s'arrête là, brusquement, suivi de quatre feuillets blancs, et empêche ainsi un contrôle plus étendu de mon hypothèse.

5° Texte sans titre, commençant par ces mots: *Quod a natura dato...*

C'est la *Seconda oratione*, adressée au Cardinal Francesco Cornaro, dont nous avons parlé précédemment. Ce texte est incomplet ; il s'interrompt au point où Ruzzante réclame une loi égale et juste pour tous, y compris les paysans : « e derta e gualiva. E da bel muò se a fè questo.., »

Suivent deux feuillets et demi laissés en blanc, qui démontrent que la copie n'a pu être achevée ; le ms. ne contient pas non plus la chanson finale. Le texte copié représente à peu près les deux tiers du discours.

6° *Egloga*. Personnages : Beltrame, facchin (valet bergamasque); Tuogno, paysan ; Rancho, bravo. (inédit).

Beltrame et Tuogno se disputent à propos d'une femme ; ils en viennent aux mains, après mainte plaisante injure. Survient le spadassin Rancho, qui les apaise ; l'on fait boire le Sbire, lequel s'endort ; les deux compères en profitent psur lui voler ses armes, après quoi Rancho se réveille en pestant et en jurant.

Cette pochade est en vers et elle est assez facilement écrite. *Forse dello stesso*, dit une note rédigée par l'archiviste (ce fut Marco Forcellini), dans l'Index du recueil. L'attribution reste des plus douteuses; pour ma part je n'y ai reconnu ni le style, ni l'accent, ni l'originalité propres aux productions de Ruzzante.

7° *Lettera qual scrive Ruzante a una so morosa.* (Lettre à une sienne amoureuse).

Cette lettre a été publiée par M. Vittorio Rossi (*op. cit.* Introduction p. CXIX et sq. en note).

Cette épître, rédigée en dialecte padouan, débute par un thème familier à Ruzzante.

Il raille les épistoliers d'amour qui se sont nourris de littérature et écrivent dans un style nébuleux ; il poursuit en faisant, selon son habitude, l'éloge du parler padouan, bien plus naturel et plus simple, « le plus gentil parler qui soit » (el pi zentilesco favelare che supia). Puis il déclare à l'objet de sa flamme qu'il viendra tailler son jardin avec de bons outils, un couteau solide, une bonne bêche bien emmanchée « qui, plus elle est à l'œuvre, plus elle est ferme et bien ajustée dans sa douille » ; allusion clairement obscène ; il termine en suppliant qu'on lui réserve une place dans le haut du clocher de Saint-Marc, sur le derrière, afin d'échapper à la grande inondation prédite. Ces derniers détails prouvent que le destinataire de la lettre était à Venise et situent la lettre antérieurement à 1524, année du déluge annoncé par les astrologues.

La lettre est dans le ton des épîtres galantes et joyeuses que beaucoup d'écrivains du XVIe siècle, tel Andrea Calmo, composèrent pour divertir le public, et qui étaient adressées à des personnages fictifs. Toutefois celle de Ruzzante présente ceci de particulier qu'à la fin il prie sa correspondante d'agréer son salut et de saluer de sa part Messire Francesco Dono. Or ce personnage, nullement imaginaire, n'est autre que Francesco Donà ou Donato, qui fut vice podestat de Padoue en 1522-1523 et plus tard doge de Venise [1]. Rapprochant ce nom d'une chanson de Ruzzante où il est question « d'amour donné » (*amor donato*) M. Lovarini [2] a cru y voir une allusion à quelque fille ou parente du podestat Donato, et il s'est complu (à demi sérieusement et par plaisir) à imaginer là quelque intrigue mystérieuse du poète-comédien. Tout est possible, mais la lettre, avec ses allusions obs-

1. cf. A. Gloria, *Serie dei podestà in Padova*, 1859, p. 15.
2. V. Lovarini : *Una poesia musicala del Ruzzante.* Cividale — Tip. Fratelli Stagni. Extrait des « Miscellanea di Studi critici in onore di V. Crescini ».



cènes, me paraît, quelle que fût la liberté du temps, bien gaillarde pour être adressée à une patricienne. Il est plus naturel de croire qu'elle n'était destinée qu'à faire rire le Podestat, pour lequel Beolco l'a sans doute composée.

8° *Egloga*, entre un bergamasque et un gentilhomme vénitien. Cette composition n'est pas de Ruzzante.

Viennent ensuite 17 feuillets blancs.

9° La « Comédie sans titre ».

Cette importante comédie en vers a été publiée par M. Em. Lovarini, avec son prologue ou *sprolico*, mis à sa vraie place, tandis que jusqu'alors il avait figuré séparément dans les éditions. (v. Antichi testi di letteratura pavana. Bologna-Romagnoli 1894 pp. 209 à 362 et *Introduction* p. LXI et sq.)

Elle est, à n'en pas douter, de Ruzzante, car on y retrouve tous les caractères de son style et de son talent. M. Lovarini lui a consacré une étude approfondie[1].

A noter que la copie, après l'énumération des personnages, contient un croquis schématique du décor, à savoir trois maisons : au centre l'*ostaria* ou auberge ; à droite, en bordure de la voie publique la *casa de bettia* ; à gauche une maison sans indication spéciale.

*
**

Un troisième recueil de la Marciana est coté cod. Ital. classe IX n° 288. Il contient *la Pastoral* et *la Bulesca*, toutes deux en vers[2].

1. La « Comédie sans titre » figurera dans notre traduction. C'est moins une comédie qu'une sorte de *mogliazzo*, un mariage villageois disposé scéniquement, et formant d'ailleurs un tableau de mœurs tout-à-fait savoureux.

Le manuscrit contient une lacune assez importante, comprenant un millier de vers, c'est-à-dire la fin du premier acte, le second acte, tout entier, et le commencement du troisième. L'on peut en fixer approximativement la date ; en effet l'un des personnages, le paysan Nale, feignant d'être mort et d'avoir vu l'enfer, raconte à sa femme qu'il a vu l'âme de divers individus, et notamment celle de Barthélemy d'Alvian général en chef des armées vénitiennes, mort le 7 octobre 1515 ; la pièce est donc postérieure à cette date. D'autres raisons permettent de situer sa composition entre 1517 et 1520. Etant donnée l'aisance de son style et de sa facture poétique, je la placerais postérieurement à la *Pastorale* entre cette dernière et la *Moschetta*.

2. Ad. Bartoli (Scenari ined. del. Commed. d. arte p. CXXVII n. 2) a signalé le premier la *Pastoral* et la *Bulesca*, en attribuant erronément cette dernière à Ruzzante.

Après 5 feuillets blancs, on lit en tête du recto du sixième feuillet:

Jésus 1521 a di 7 Padue = Libro de comedie de più autori et prima comedia a la villana composta per misser Anzolo Biolco da Padoa dita la Pastoral. Interlocutori. Siringi, nimpha ; Milesio, pastor, Mopso pastor, Arpino pastor, Lacerto pastor, mastro Francesco medico. Ruzante villano, e Zilio villano, Bertuol servo.

A la fin (p. 49 recto) on lit en caractères grecs:

τελως

et au-dessous :

Questa soprascrita comedia io l'havi da m°. batista orevese dito bat[a] de ambruoxo a Padoa siando miser mio padre capitanio de dita cità.

Une note manuscrite de l'archiviste Soranzo nous apprend qu' « Andrea Magno étant en 1521 capitaine de Padoue, le copiste est donc son fils Stefano Magno [1] ».

La *pastorale* commence par un « proemio a la villana » en dialecte :

Cancaro ai stropiegi
pota oe andò gi osiegi
che era chi sta doman ?
etc...

Vient ensuite un « Proemio in prosa in lingua tosca » où il est fait allusion aux troubles que le dieu Mars apporte dans le séjour des Muses, au point que « Pallas elle-même a dû céder la place au dieu furieux » (che epsa Pallade è constrecta dar loco al furibondo idio) ; on y parle encore de toutes les nations barbares liguées contre le présent domicile de Pallas, (c'est Padoue) allusion sans doute à la récente ligue de Cambrai, et au siège de Padoue (1509). Mais de même que, malgré l'absence des agriculteurs, les arbustes ne cessent pas de croître ni les gazons de germer, ainsi de nouveaux talents veulent apporter quelque récréation aux auditeurs, en dépit des fureurs guerrières qui ont empêché les muses de se montrer.

Ce calme relatif permet de penser que la *Pastorale* a été composée et représentée après le traité de Blois (1517).

1. Soranzo ajoute qu'il a comparé l'écriture avec une *Chronique Magno* existant à la Marcienne et écrite de la main de Stefano, et qu'on peut les identifier.

Le prologue expose ensuite l'argument de la fable, et nous dit, entre autres choses, qu'on y verra Ruzzante, paysan, venir auprès du médecin Francesco afin d'y prendre conseil au sujet de la maladie de son père.

On remarquera que le copiste, Stefano Magno, dit: prima comedia alla villana composta etc... La *Pastorale* serait ainsi le premier essai dramatique de Ruzante, et il est daté: 1521 [1].

D'autre part on observera que Magno ne lui donne pas son surnom de théâtre: il dit: « composta per misser Anzolo Biolco da Padoa... », alors que plus tard il ne sera nommé ou cité que par son surnom seul, ou par son nom suivi de « ditto Ruzante », et que lui-même, pour sa requête aux fins d'imprimer, adressée au Sénat vénitien, signera *Angelo Ruzzante* (1533), et simplement *Ruzzante* sa lettre au duc Hercule d'Este (1532).

Ne peut-on en conclure qu'il aurait *pour la première fois* dans la *Pastorale* revêtu ce type et ce nom, qu'il devait rendre si rapidement célèbre, au point que bientôt on ne l'appellera, ni lui-même ne s'appellera plus de son véritable nom de famille?

Une seule objection paraît s'opposer à ce que la *Pastorale* soit sa première pièce; c'est que lui-même déclare, au public, dans le prologue de la *Moschetta*, que cette comédie « est la première que nous ayons jamais faite, et que si vous faites silence comme je vous ai dit, nous en ferons d'autres et peut-être même de plus belles... » (perquè questa è la prima c'habbiam mè fatta, e se a fari con a v'he ditto, a in faròm delle altre e fuossi an pi belle...)

Comment concilier cette contradiction ? Peut-être en supposant que la *Pastorale* n'a jamais été représentée devant le public, mais montée en divertissement privé à l'occasion de quelque fête mondaine; la déclaration de la *Moschetta*, représentée, elle, devant le vrai public, devient alors naturelle. C'est la seule explication que j'aie trouvée [2].

1. Date de la copie, bien entendu, car celle de la composition est fort antérieure, peut-être 1517.

2. En s'en tenant à la lettre, on peut aussi admettre que Ruzzante ne considérait pas la *Pastorale* comme une *commedia*, mais comme une *favola boschereccia*, une fable bocagère, une églogue rustique tandis que la *Moschetta* est déjà une véritable comédie, et serait bien, par conséquent, la première qu'il ait faite en ce genre très différent de l'églogue avec pasteurs et nymphes.



Ajoutons enfin que ni la *Pastorale*, ni la *Comédie sans titre*, ni a fortiori l'*Egloga* n'ont été éditées dans les œuvres complètes du XVI[e] siècle. La *Pastorale* est même encore inédite. Quant à l'*Egloga*, son attribution douteuse rend sa publication inutile.

*
**

La *Bulesca*, qui suit, ne porte en aucun endroit la marque de **Ruzzante**, et en conséquence ne saurait lui être attribuée.

D'ailleurs elle est tout entière en dialecte vénitien, et se passe à Venise, car on y nomme le quartier de Castello et l'église Saint-Martin, qui sont dans le voisinage de l'Arsenal [1].

1. Cette comédie en un acte, en *terzine*, sans nom d'auteur, est pittoresque, verveuse, et libre jusqu'à l'extrême licence dans les termes ; c'est une peinture de mœurs fort vivante. Aussi, quoiqu'elle soit hors de mon sujet, ne crois-je point inutile, à titre de document pour une histoire de la comédie populaire à Venise, d'en donner une analyse détaillée, d'autant que celle de M. Lorenzo Stoppato (*commedia popolare* p. 124) est un peu inexacte. *La Bulesca* vient du mot *bulo*, qui est le synonime de *bravo*, spadassin à gages, parce que la pièce se passe entre gens de cette espèce, fainéants, gibier de potence, sans profession avouable, vivant aux crochets des filles et toujours prêts à toutes les besognes, en somme l'équivalent de nos « apaches ». D'ailleurs on lit en tête du second prologue = *comedia de alcuni bravi, vulgar belissima*. Ce titre peut aussi équivaloir à *bulada*, qui signifie *bravata*, et c'est en effet une scène de défi entre deux *bravi* qui en est le motif principal.

Le prologue nous déclare qu'on verra quelles sont les malices (rase) des courtisanes envers les ruffians qui viennent faire les bravaches dans leurs maisons, leurs fourberies et leurs mœurs :

... Compreoderete ancor qual son le rase
Che usa le putanazq a li rufiani
Et come fan del bravo per le caxe
Et qual son le sue astutie e soi inganni
li gesti le parole e l' suo rigore.

Et le second prologue annonce qu'on va voir le spadassin Bulle, féru au cœur par l'amour, faire sa cour (duniar) dans la rue, en compagnie de son ami Bio qui le réconforte ; puis l'on entendra grand bruit de pavés et de marmites projetées et chanter la romance à Marcolina :

Vu sentirè...
Duniar qua Bulle e Bio in su la via
Vu sentirè che l se ferio nel cuor
e un che a nome Bio confortador
... Vu sentirè po trar
Sasi e pignate e dar la romanzina
a caxa de la dita Marcolina...

Le spadassin Bio, jadis lâché par la courtisane Marcolina, a une façon à lui de consoler Bulle en lui disant pis que pendre de son ancienne maîtresse. Survient un troisième *bravo*, Loli, qui en veut à Fracao, l'amant actuel de Marco-



Le quatrième et dernier recueil de Venise (cod. ital. classe XI n° 90) ne contient qu'un seul texte ruzzantéen, celui de la *prima oratione* au Cardinal Cornaro l'ancien, dont il a été parlé plus haut.

Dès le début on constate de notables différences avec les autres versions imprimées ou manuscrites; le commencement, une vingtaine de lignes, manque ; on lit d'abord : « Misiere Segnore

lina. Il raconte à Bulle que Fracao a dit du mal de lui, l'a traité de poltron, et tous décident d'attaquer Fracao. Bulle heurte à la porte de la courtisane, qui refuse de se montrer. Bio l'injurie et lui annonce qu'il lui chantera ce soir la romance. Ils reviennent en effet le soir, et pour faire paraître Marcolina au balcon, Bio lui chante une romance ordurière pleine d'invectives ignobles, que je transcris à titre de curiosité :

O la o la putana rota,
Ha badia scanfardaza, a siagurà,
ha vaca da marina, ha pota larga,
ha cul cusio con stringe, ha buzarà,
Ha sbresaio de cazi bresaio ha targa,
ha cul de quatro pezi, ah pota storta,
tufo de gambareli e de botarga,
Putana fa gaton, ha gata morta
Socorso de fachini, ha bandieraza,
ha marchesana, a putana smorta
A vinti modi manza pan e spuaza,
fa vignir zo quei to sbisai cogioni
che ge ne incago a tuti ne la faza.

Paraît alors au balcon Fracao l'amant en titre, ou plutôt son maquereau, car Marcolina est richement entretenue par un marchand de vin. C'est ici que se place entre Bulle et Fracao la scène de défi et d'injures. Mais tout ce bruit a réveillé un vieux gentilhomme du voisinage, qui survient à demi-habillé et cherche à calmer ce joli monde ; il réussit à réconcilier les deux escogriffes, et la Marcolina consent enfin à descendre dans la rue. Bulle se jette sur elle pour l'embrasser. Fracao, pacifié, y consent et leur souhaite bonne nuit, tandis que Bulle emmène la galante chez elle. Quant aux deux *bravi* Bio et Fracao, ils s'en vont bras dessus bras dessous avec Loli boire du bon vin et manger de la saucisse bouillie.

La date de la *Bulesca* peut se situer entre 1510 et 1520, si l'on en juge par une réplique de Zuana, rôle épisodique, cousine de Marcolina, qui constatant la brillante réussite de la courtisane, déclare que si elle ne s'éprend pas de quelque fou, elle sera bientôt une autre Caga-in-cale :

« Pur che la non se truova qualche mato la sarà presto un altra Caga-in-cale ». La personne qui répondait à ce sobriquet immonde, était une courtisane célèbre *autant qu'honorée*, dit Sanudo (Diarii XIX, 25), qui enregistre sa mort le 7 septembre 1514 dans les termes suivants : » Etiam la mattina fo sepulta una honorata e nominata meretrice, pur ai Frari, chiamata Anzola Caga-in-cale ». La célébrité d'Angela a duré quelques années après sa mort, car on retrouve son nom dans la « Comédie sans titre » de Beolco. Néanmoins la tournure de la réplique de Zuana me fait croire qu'elle parle d'une personne vivante, ce qui mettrait la *Bulesca* avant 1514.

Peut-être cette comédie, si pleine de vie et de naturel, et qui ne doit rien au théâtre classique, est-elle attribuable (simple hypothèse) à ce Zuan Manenti dall

Sgardenale Revelitisimo = El vostro Taratuorio Pavan femene et huomeni e tuta la reversa naration del Taratuorio tuta a schanzafazo, che me ha slezù mi... [1] »

Au jeu de mots qui suit (v. Ed. 1584 p. 2 v. l. 17) « perquè se gi è iggi dottore, à che seom nu tre delle torre » est substitué celui-ci : « El taratuorio ten mi per pi di quatro delle tore ».

La suite n'est plus une variante comparable, mais un texte absolument différent ; après une longüe digression, on retrouve la pensée ruzzantéenne, et c'est l'éloge des femmes du Padouan ; l'orateur parle alors de ces gros tetons (tetonaze) entre lesquels on pourrait cacher sa tête, et de ces larges épaules (spalazze) qui semblent dire « chargez moi, je porterais bien deux seaux sur mon harnais (bigolon) » (cf. 1584 p. 4 v. ligne 30 et sq.). Ensuite le ms. s'écarte derechef, pour revenir à la fin au texte en reproduisant le jeu de mots sur Cornaro et Cornouiller (ed. cit. p. 5 v. l. 21), la chasse au sanglier (*ibid.* p. 7 r. l. 1) d'où l'orateur conclut qu'il vaut mieux être un poltron vivant qu'un héros mort (*ibid.* p. 6 r. l. 4), et enfin le calembour sur *cardinal* et *gond* (*ibid.* p. 7 r. l. 1).

La péroraison se rapproche aussi de la version définitive, en ce sens qu'elle énonce les mêmes vœux, avec toutefois un paragraphe sur les rapports des moines et des religieuses (frari e munege), qui ne figure pas dans les textes habituels. En résumé nous nous trouvons en présence d'un texte reproduisant quelques plaisanteries et plusieurs passages, mais différent pour le surplus. Dans son ensemble, le discours est d'ailleurs prolixe, verbeux,

Oglio, auteur fort graveleux, dont on retrouve le nom dans Sanudo, et dont une pièce, les 9 et 12 février 1525, fut sifflée et interdite parce qu'elle était trop ordurière (sporca). — V. Diarii vol. XXXVII pp. 560 et 572.

La *Bulesca* a dû avoir du succès, car on en retrouve une semi-imitation en 1549 (Venetia per Ag. Bindoni) sous le nom de *La comedia piacevole de Saltafosso*. On y voit la même Marcolina, du haut de son balcon, railler un *bravo* qui fanfaronne et menace.

Enfin le nom de Marcolina figure dans une chanson populaire (Deh averzi Marcolina) « Ouvre moi, Marcolina » en dialecte vénitien, que fredonne le jeune Giannicco dans le *Maréchal* de l'Arétin (acte II sc. VIII), chanson qui d'ailleurs ne figure pas dans la *Bulesca*, comme le prétend M. Stoppato.

Il me reste, en terminant, à exprimer toute ma gratitude à M. Giuliano Pesenti, bibliothécaire adjoint à la Marciana, au savoir et à la grande obligeance duquel je dois la transcription de la *Pastoral* et de la *Bulesca*.

1. « Monseigneur Cardinal Révérendissime, votre territoire padouan, femmes et hommes, et tout l'arrière-fond de la descendance du territoire, toute sens-dessus-dessous, qui m'a choisi, moi... »

beaucoup moins net, moins direct, moins réussi que la version définitive. Cicogna, qui le premier a signalé ce manuscrit (Delle iscrizioni veneziane vol. VI p. 693 n° 12. Venezia-Andreola 1853) en a identifié l'écriture; elle est de la main d'Alvise Cornaro, le célèbre mécène de Padoue, l'auteur des discours sur la *Vita Sobria*, qui était le protecteur et l'ami de Beolco. En présence de cette version à la fois très différente et cependant parsemée de traits communs aux autres versions, Cicogna déclare qu'il est probable qu'Alvise Cornaro a voulu imiter Ruzzante. Ce serait là une espèce de plagiat. Cornaro avait en effet le goût des lettres; en dehors de ses opuscules sur l'hygiène alimentaire, sur les *Eaux* etc..., Cicogna cite parmi ses manuscrits une comédie qu'il écrivit en 1550, à l'âge de 84 ans [1].

A ces observations, il convient de joindre les précieuses remarques inédites faites par M. Emilio Lovarini. D'une lettre que l'éminent professeur m'a fait l'amitié de m'adresser, j'extrais et traduis le passage suivant: « Quant au ms. marc. cl. XI 90, celui-ci contient certainement un tardif remaniement de la *Prima oratione* de Ruzzante, écrit après la mort de celui-ci, ainsi qu'il résulte du passage suivant (p. 23 *b*), où, pour accroître la joie d'un imaginaire et souhaité paradis terrestre, on voudrait voir revenir à la vie le joyeux compagnon avec d'autres amis: « e si a vogion che a fazè tornare vivo so frelo e el foscaro e l'Alvaroto e Ruzante e'l Zacaroto e barba Polo e Pacalonio e Moro e Pasin e'l Schrinzi e tuti i suò tanti buoni compagni e tuti i suò cazaore et tuti i suò boni can che è muorti ».

« L'on n'a pas non plus dissimulé l'intention ou simulé l'authenticité d'une œuvre de Ruzzante. L'onglet de papier employé pour maintenir les pages 22 et 23, sur lequel était écrit de la main d'Alvise Cornaro « Oratiô de Ruzzâte al Cardinale Cornaro », fut probablement découpé d'un autre manuscrit qui pouvait contenir la rédaction originale de Ruzzante, sur laquelle fut préparé le remaniement. Mais aux premières lignes de ce remaniement, après les mots « El nostro taratuorio pavan, femene et

1. (*ibid.* Vol. VI p. 693 n° 13) Cette comédie est perdue, mais on l'infère d'un passage de la *Vita Sobria*: « ho potuto comporre una piacevolissima commedia tutta piena di onesti risi e piacevoli motti » (p. 44 édition 1826).

huomeni etc... che me ha slezu mi... », Cornaro a ajouté au-dessus, de sa main : « della masaria di Ruzante » c'est-à-dire « de la maison où il avait vécu » et non pas de lui, de sa compagnie qui avait survécu.

« Et l'on trouve encore autre chose dans ce manuscrit, poursuit M. Lovarini. Les corrections sont toutes de la main de Cornaro, et, au revers de la page 16, blanche dans tout le reste, se lit le titre qui devait précéder et qui par une erreur dans la couture s'est trouvé placé à la suite, insérant ainsi au beau milieu de l'*oratione* (de la p. 17 à la p. 20) la lettre de Cornaro à Fracastoro « sur la lagune vénitienne » (qui se trouve aussi dans le *Cod. marciano* cl. IV-156) et qui fut publiée par B. Gamba — Alvisopoli 1815 — p. 15. Ce titre est : *Opere et altre*, avec ce précieux ajout : « sotto nome di Ruzzante » qu'on pourrait expliquer par « in veste, sotto la maschera di Ruzzante » (dans le costume, sous le masque de Ruzzante) masque qui devait déjà être devenu une sorte de type traditionnel, comme par exemple pendant le carnaval depuis la moitié du siècle passé, à Padoue.

« J'incline donc à croire que le remaniement est l'œuvre de Cornaro. On y retrouve d'ailleurs sa manière dans la style un peu dilué, dans la prolixité des interpolations, dans la molle sénilité de la fantaisie. Il reste à voir si le plaisant vieillard a cherché à adapter la version originale du discours à une occasion nouvelle et réelle, ou s'il s'est diverti à le refaire par caprice sans aucun rapport avec un fait ou un temps déterminé, ce dont pour l'instant je ne saurais décider ».

Cicogna (*loc. cit.*) qui, nous l'avons dit, a le premier signalé ce manuscrit, avait également déjà noté la particularité « sotto nome di Ruzante », que viennent confirmer les autres remarques de M. Lovarini, qui démontrent en outre que ce manuscrit est postérieur à la mort de Ruzzante ; parmi les compagnons cités, Alvaroto nous est connu ; messer Giacomo Zacaroto figure à l'état de fantôme dans le *Dialogo facetissimo* ; l'esprit de Zacarotto révélant aux deux paysans Duozzo et Menegò que seuls les abstinents auront la faveur d'aller en paradis, nomme parmi les trop bons vivants, qui sont restés dans une espèce de purgatoire, Hieronimo Scrinzi, fameux buveur et chasseur, lequel se contente de sonner du cor de loin ; Barba Polo (l'oncle ou le père Paul) est

parmi les bienheureux avec, auprès de lui Alexandre Pacalono, jouant du luth. Foscaro, Moro et Pasin ne sont pas nommés.

Mais le *Dialogo facetissimo* est de 1528 Faudrait-il donc croire que tous ces bons compagnons de chasse et de beuverie fussent déjà morts à cette époque, alors que leur camarade Beolco n'avait pas trente ans ? En lisant ledit *Dialogue*, j'avais toujours pensé que les compagnons de Ruzzante étaient, alors, bien vivants, en chair et en os, parmi les spectateurs, et que Ruzzante, par manière de plaisanterie, s'était amusé à les faire passer pour morts. Sans doute ces joyeux compères ont-ils été les premiers à en rire. Et au surplus, Beolco, homme de goût et de cœur, ne se fût pas permis certaines plaisantes allusions, si ces bons amis eussent été réellement décédés.

Mais la phrase d'Alvise Cornaro, écrite peut-être vingt ans plus tard, visait sans doute des disparus, Barba Polo, le plus âgé d'entre eux, devait même être mort depuis longtemps, car il figure comme tel dans la *Littera allo Alvarotto* (1536), et le ton de la *Lettre* semble, cette fois, véridique.

« Della masaria di Ruzante » dit encore le manuscrit. C'est quelqu'un de la maison, de la compagnie de Ruzzante qui devait être chargé de prononcer le discours. Ce passage concorde avec une autre citation de Cicogna (*op., cit.* vol. VI, p. 828, addition à la p. 693 n° 12) relatant une complainte ou déploration funèbre en langue rustique padouane sur la mort du Révérendissime cardinal Bembo, complainte récitée ou chantée *par ceux de la maison de Ruzzante :* « Pianto che fa quelli della cha di Ruzante sopra la morte del R^mo Cardinal Bembo in lingua rusticorum padovana ». Ladite complainte commence ainsi : « Pianza, pianza, pianza, ogn'hom ch'è nasù de bon e chi fila e chi non fila e con dise i sletran de tri 93 seso, la gran morte de missiere piero benbo... »

« Pleure, pleure, pleure quiconque est bien né, et qui file et qui ne file point (c'est-à-dire les femmes et les hommes), et, comme disent les érudits, ceux des deux sexes, la grande mort de Messire Pierre Bembo... [1] »

1. Cicogna indique que ce ms. se trouve : « In una delle miscellanee, già Corner. Duodo, poi Sceriman, ed ora per generoso dono del sig. Avvocato Giu-

Ce morceau est partiellement écrit de la main d'Alvise Cornaro ; le « quelli della cha di Ruzante » correspond bien au « della masaria di Ruzante » et démontre ainsi que, fidèle au souvenir de son cher Beolco, chaque fois qu'Alvise composait en padouan, il plaçait son écrit sous l'invocation, sous le vocable de son illustre ami et auteur bien aimé. Ainsi s'explique à mon avis, non par un plagiat vulgaire, mais par une sorte d'hommage et de fidélité posthume, l'utilisation que Cornaro a faite de la *prima oratione* [1].

Reste à savoir si le discours était réellement destiné à être prononcé, ou s'il ne fut qu'un divertissement, un simple exercice de cabinet. Sans prétendre à résoudre définitivement ce petit problème, voici cependant quelques suggestions : d'abord tenons compte que le *pianto*, la « déploration » citée plus haut a été composée par Alvise Cornaro à l'occasion d'un *événement réel*, la mort du Cardinal Bembo ; c'est peut-être une indication en faveur de la réalité du second morceau. Divertissement ? Exercice de cabinet ? En ce cas pourquoi choisir précisément la *prima oratione*, alors que le répertoire de Ruzzante comprend plusieurs autres morceaux moins *spéciaux*, dirai-je ; car la rédaction de ce discours correspondait à une circonstance *très particulière*, la réception du Cardinal Cornaro au Barco d'Asolo, à l'occasion des solennités données en son honneur. Pourquoi Alvise se serait-il imposé un travail aussi long, qui ne pouvait resservir que dans une circonstance *absolument identique à la première ?* Pour donner quelque vraisemblance à l'utilité d'un tel labeur, il faudrait donc déterminer si la conjoncture spéciale à l'occasion de laquelle Ruzzante avait composé l'*oratione* primitivement, s'est reproduite une seconde fois après sa mort. Eh bien ! cette conjoncture s'est reproduite ou a pu se reproduire deux fois. Remarquons d'abord que dans son remaniement l'ancien protecteur de Beolco

seppe Malvezzi, presso il Museo Correr ». Le « de tri 93 seso » fut par Cicogna mal déchiffré. Il faut lire « de trique seso » déformation rustique du latin « de utroque sexu ». Cicogna avait d'abord cru que cette complainte était de Ruzzante, mais outre que les ajouts et la fin sont de la main de Cornaro, il fit justement réflexion que Beolco, mort en 1542, ne pouvait avoir déploré la mort de Pietro Bembo, survenue le 20 janvier 1547.

1. Cette interprétation n'est pas inconciliable avec celle de M. Lovarini concernant l'utilisation du *Masque de Ruzzante* choisi comme type représentatif.

a réédité deux de ses plaisanteries, le jeu de mots sur *Cornaro* et *cornouiller* (cornolaro), et sur *cardinal* et *gond* (sgardenale et sgardenare), ce qui ne pouvait s'adresser qu'à un cardinal Cornaro. Or après la mort de Marco survenue en 1524 et celle de Francesco en 1543, nous trouvons André Cornaro, alors évêque de Brescia et neveu du précédent par son frère [1], qui fut créé cardinal par le pape Paul III le 19 décembre 1544; et en second lieu Alvise Cornaro, chevalier de Malte et grand-prieur de Chypre, qui fut fait cardinal par Jules III en 1551 [2]; l'*oratione* du vieil Alvise de Padoue a donc pu être composée en l'honneur de l'un ou de l'autre et même récitée *sotto la maschera di Ruzzante* par quelque acteur bénévole; et cela peut-être même au Barco, comme les deux fois précédentes, car cette villégiature est restée jusqu'en 1836 dans le douaire de la famille. En résumé rien ne s'oppose à ce que le remaniement du discours ait été composé à l'occasion d'une circonstance réelle, et ce que nous venons d'exposer nous paraît de nature à confirmer plutôt cette hypothèse.



Au total en faisant l'inventaire des copies susmentionnées, on compte pour l'ensemble des recueils de Vérone et de Venise:

1° Deux copies de l'*Anconitana*, l'une intégrale, l'autre presque intégrale, sauf une moitié de l'acte IV.

2° Deux copies intégrales du premier dialogue *in lingua rustica*, dit le *Parlamento di Ruzzante*.

3° Deux copies intégrales du premier discours (*prima oratione*), outre une troisième copie remaniée (celle qui est de la main d'Alvise Cornaro).

1. *Ex fratre nepos* disent les écrivains ecclésiastiques. Mais la chronique scandaleuse le disait fils de Francesco Cornaro. Ce dernier lui résigna l'évêché de Brescia le 13 Mars 1532. André eut pour oncle un autre André Cornaro, archevêque de Spalatro, archevêché dont il hérita à la mort de cet oncle, qui ne fut pas cardinal.

2. Cf. Moreri IV, 138. — Ciacconio, *Hist. Pontif. et Cardinal.* III col. 705. — Ughelli, *Italia Sacra* t. IV, col. 762 et col. 706. Enfin il y eut encore un autre Alvise Cornaro (Ughelli IV. 706) évêque de Bergame, qui fut fait Cardinal par Pie IV au titre de Saint-Marc le 13 mars 1560, cinq ou six ans avant la mort du Mécène padouan du même nom.

4° Deux copies, l'une intégrale, l'autre presque intégrale sauf la fin, de la *Littera a M. Marco Alvarotto.*

5° Une copie de la *Piovana* (le prologue et un acte et demi seulement).

6° Un fragment de la *Moschetta* (le prologue et le commencement de la première scène).

7° Une copie presque intégrale (hormis quelques lignes de la fin) de la *Seconda oratione.*

Enfin la « Comédie sans titre », (incomplète) et la *Lettera a una so morosa*, découvertes et publiées de nos jours.

Inédits : La *Pastoral* et l'*Egloga* (cette dernière d'attribution douteuse).

On ne possède jusqu'à ce jour aucune copie de la *Vaccaria*, ni de la *Fiorina*, ni du *Dialogo facetissimo*, ni du second *Dialogo in lingua rustica.*

Pas de copie non plus de la *Rhodiana*, qui est jointe aux œuvres de Ruzzante, mais qui est presque certainement d'Andrea Calmo [1].

On remarquera enfin l'absence de la *Terza oratione* (adressée au Cardinal Fr. Pisani).

Les manuscrits que nous avons examinés appartenant tous par la forme de l'écriture et par les œuvres transcrites, à la période qui s'étend de 1517 à 1536, on pourrait trouver là une présomption de plus en faveur de la thèse qui dénie, pour bien d'autres raisons plus motivées, la paternité de la *Terza oratione* à Beolco.

(*A suivre*). ALFRED MORTIER.

1. Je développerai ce point dans mon prochain ouvrage. Consultez notamment la note d'Apostolo Zeno (Biblioteca dell'Eloquenza ital. par Fontanini, Venise, 1753, t. I, p. 383), et Vittorio Rossi (*op. cit.* Introduction, p. XXVII et suiv.)



Questions Universitaires

Union Nationale des Grandes Associations Françaises

Le 12 janvier 1923 l'Union Nationale a reçu solennellement M. le baron R. Avezzana, ambassadeur d'Italie, à la Ligue de l'Enseignement, 3 rue Récamier, sous la présidence de M. H. de Jouvenel. L'amitié franco-italienne a été célébrée, en de chaleureux discours, par le Président, par MM. Louis Barthou, Gustave Rivet, de la Barra. Au nom de l'Union intellectuelle franco-italienne, M. H. Hauvette a prononcé l'allocution suivante sur l'état actuel des relations scientifiques et universitaires avec l'Italie.

Monsieur l'Ambassadeur, Mesdames, Messieurs.

L'Union intellectuelle franco-italienne est heureuse de s'associer, par ma voix, à toutes les belles et bonnes choses que des orateurs plus autorisés ont dites sur l'importance politique d'une amitié sincère et d'une action commune de l'Italie et de la France dans tous les domaines.

Vous voudrez bien me permettre de ne parler que d'une question sur laquelle je puis avoir quelque compétence, celle des relations scientifiques et universitaires.

Je suis convaincu que ces relations sont de nature à exercer la plus salutaire influence sur la bonne entente entre les deux nations, sur le développement de leur solidarité, de leur collaboration, et par conséquent de leur influence dans le monde; et j'espère que sur ce point personne ne me démentira.

Il est superflu de rappeler ici tout ce que, dans le passé, aux époques les plus diverses, la France a reçu de l'Italie et l'Italie de la France: l'histoire intellectuelle de ces deux peuples est inséparable.

Plaçons-nous uniquement sur le terrain des faits contemporains.

On énonce une vérité banale quand on dit que ces deux peuples, si

bien faits pour la collaboration intellectuelle, ne se connaissent pas suffisamment. Sans doute, la plupart de nos savants — juristes, médecins, mathématiciens, physiciens, chimistes, philosophes, historiens, philologues — sont au courant, chacun dans sa spécialité, des travaux les plus remarquables réalisés par leurs collègues de l'autre côté des Alpes ; mais le grand public, même spécialisé, ne les connait pas assez.

Si le grand public français savait tout ce qu'il y a de force, d'originalité, de hardiesse — au point de vue de la pensée comme de la réalisation — dans les travaux des savants italiens, notamment dans les sciences économiques et sociales, et dans les sciences appliquées à l'industrie, si importantes les unes et les autres dans la vie moderne, il serait en mesure d'apprécier plus équitablement la haute valeur de l'Italie comme facteur de progrès, de civilisation et de paix.

Mais les savants eux-mêmes ne devraient pas se contenter d'une information puisée dans les livres et les revues spéciales : rien ne vaut le contact personnel, les visites réciproques, répétées, prolongées, qu'ils devraient se faire dans leurs laboratoires, au milieu de leurs élèves, ou dans leurs cabinets de travail, au milieu de leurs livres et de leurs notes. Des collaborations fécondes sortiraient de ces entretiens, et, ce qui vaut mieux encore, des amitiés solides. J'en parle par expérience, ayant travaillé toujours ainsi en Italie.

Mais ces rencontres, ces visites, ces entretiens entre spécialistes, il ne faut pas les attendre du hasard ; il s'agit de les organiser méthodiquement.

C'est pour répondre à ces besoins, que les deux gouvernements d'Italie et de France ont rédigé, en Janvier 1919, et signé au mois de mars de la même année, un accord relatif à l'échange de professeurs et d'étudiants.

Pour ne parler ici que d'échanges entre professeurs d'universités, les plus faciles à organiser par missions courtes, d'un, deux ou au plus trois mois, cette institution permettrait à la fois d'atteindre ce que j'ai appelé le grand public spécialisé, par des cours et des conférences, et d'établir entre les savants un contact et des échanges de vues indispensables.

Mais depuis quatre ans qu'il existe, cet accord sur les échanges n'a été suivi que d'applications incomplètes, timides, précaires : en 1921, trois professeurs italiens et trois français ont été échangés ; l'an passé, un seul de part et d'autre ; cette année, c'est l'arrêt complet.

Pourquoi ? — Je crois pouvoir le dire avec franchise, puisque la responsabilité incombe au régime gouvernemental que le peuple italien a solennellement désavoué en appelant le chef du fascisme au pouvoir, précisément pour réformer des méthodes administratives inopérantes. Les ministres antérieurs et le parlement italien n'ont pas réussi à voter les mesures législatives nécessaires à l'application de l'accord franco-italien

sur les échanges universitaires ; et la commission française qui siège à Paris, en vertu de cet accord, n'a jamais trouvé en face d'elle la commission italienne, siégeant à Rome, avec laquelle elle aurait dû travailler.

Aujourd'hui, de tels mécomptes ne sont plus à craindre, puisque le gouvernement italien a reçu pleins pouvoirs ; et nous voulons espérer, qu'au milieu du grand travail de réformes qu'il a entrepris, il pourra réserver quelques instants d'attention à cette question très simple, et qu'il permettra ainsi aux deux peuples de donner leur plein effet aux dispositions de l'accord en 1919.

Nous l'espérons fermement, parce que M. Benito Mussolini, président du Conseil des Ministres, a publiquement affirmé qu'il portait un vif intérêt aux relations intellectuelles de l'Italie avec ses Alliés ; et je ne crois pas être indiscret en invoquant une autre preuve, moins publique, mais nullement secrète, de sa sympathie pour la cause que je défends ici : il y a peu de semaines, un des membres les plus distingués de la délégation italienne à la Commission des Réparations m'a transmis l'adhésion, et la cotisation, d'un nouveau membre de l'Union intellectuelle franco-italienne ; ce nouvel adhérent, qui habite Rome, s'appelle Benito Mussolini.

Cette marque vraiment inattendue, et d'autant plus précieuse, de l'intérêt et de la confiance que le chef du gouvernement italien veut bien nous accorder, m'encourage, Monsieur l'Ambassadeur, à vous signaler encore une autre institution franco-italienne décidée depuis plus de deux ans, puis restée en suspens, et à laquelle nous tenons beaucoup.

En dehors des missions d'un ou deux mois dont je viens de parler, les gouvernements de Rome et de Paris ont pensé qu'il serait utile d'envoyer à Rome un professeur de littérature française, aux frais du gouvernement français, et à Paris un professeur de littérature italienne, aux frais du gouvernement italien ; la durée de leur enseignement ne devait pas être inférieure à une année scolaire, et pouvait être renouvelée pendant une seconde ou même une troisième année.

C'est en vertu de cette convention que, l'an dernier, nous avons eu la joie d'entendre et d'applaudir, au Collège de France, un professeur éminent, M. G. A. Cesareo, de l'Université de Palerme, qui a groupé autour de sa chaire un public nombreux et fidèle, tant à ses leçons en italien qu'à ses leçons en français.

Cependant aucun professeur français n'a donné d'enseignement à Rome ; la réciprocité prévue n'a pas joué, et l'affaire semble en être restée là. La convention n'en subsiste pourtant pas moins, et la France lui a fait si bon accueil qu'elle désire sincèrement la voir au plus tôt reprise et intégralement appliquée.

Je crois que les erreurs et les malentendus qui se sont produits à ce



sujet sont facilement réparables ; il ne s'agirait que de donner à certaines clauses de l'accord un peu plus de souplesse. Pour notre part, nous serions heureux d'entendre à Paris les maîtres les plus autorisés des universités d'Italie, et de les faire entendre aussi dans les centres universitaires provinciaux où se trouvent des colonies italiennes importantes et où existe un enseignement de littérature italienne, de Montpellier à Strasbourg. En même temps, nos professeurs de littérature française seraient fiers d'aller enseigner, pendant un ou deux ans, à Rome, et aussi à Bologne, à Naples, à Turin, à Padoue, à Florence. Les uns et les autres parleraient naturellement de nos grands classiques ; mais ils devraient nécessairement rendre compte aussi du mouvement littéraire contemporain, qu'il nous est si difficile de suivre de loin, et qu'un lettré du pays peut seul exposer avec compétence.

Enfin je voudrais dire quelques mots des auxiliaires modestes, mais indispensables, que sont, dans nos universités, pour les professeurs de littératures modernes, les lecteurs indigènes, qui exercent nos étudiants au maniement pratique de leur langue maternelle, comme eux seuls peuvent le faire, et qui les préparent, à quelque carrière qu'ils se destinent, à se mêler à la vie du peuple italien.

Nous avons en France trois lecteurs de nationalité italienne, aux universités de Paris, de Grenoble et de Strasbourg [1] ; c'est trop peu, mais en attendant de pouvoir faire davantage, nous tenons à nos trois lecteurs italiens ; car grâce à eux, à certaines heures, on peut saisir dans nos salles de cours, non seulement les sonorités les plus délicates d'une langue harmonieuse entre toutes, mais la richesse des expressions et des tournures, c'est-à-dire toutes les nuances de pensée, en quoi consiste précisément le génie d'une langue. Nous ne pouvons même pas concevoir que ces exercices pratiques soient confiés à un lecteur de remplacement, qui ne parlerait pas sa langue maternelle.

A l'heure actuelle, il n'y a plus en Italie qu'un seul lecteur de nationalité française, attaché à la glorieuse université de Bologne. L'an passé, il y en avait un de plus, à Padoue. Si cette progression — ou plutôt cette régression — devait continuer, nous aboutirions demain à la suppression totale, que nous ne voulons même pas envisager [2]. Du moins devons-nous remarquer dès à présent que, sur ce point encore, le principe de réciprocité ne joue pas.

Je m'excuse de retenir trop longtemps votre attention sur des détails qui pèsent peu, au milieu des graves problèmes de l'heure présente. Mais

1. Depuis l'époque où ceci a été écrit, nous avons eu la joie d'enregistrer la nomination d'un lecteur italien à Aix-en-Provence.
2. Depuis janvier, un lecteur français a été appelé à l'Université de Gènes.

si légers qu'ils soient, ce sont des indices qui ne peuvent pas tromper sur la volonté d'entretenir et de resserrer les relations intellectuelles.

Le peuple italien se plaint souvent, avec juste raison, que la France ne témoigne pas autant d'intérêt qu'il faudrait à tout ce qui se dit, s'écrit et se fait en Italie.

Je vous ai exposé par quelles mesures, si modestes qu'elles soient, nous avons travaillé, en ces dernières années à donner plus d'étendue et d'efficacité à nos relations universitaires et scientifiques avec l'Italie; mais je n'ai pas pu vous dissimuler pourquoi nos efforts n'ont pas produit tout ce que nous en attendions, et pourquoi nous souhaitons une réaction salutaire, un renouveau de bonne volonté.

J'ai donc cru pouvoir me permettre, Monsieur l'Ambassadeur, d'exprimer devant vous, avec une respectueuse confiance, le vœu que le nouveau gouvernement italien, que nul assurément n'accusera de pécher par timidité et par esprit de routine, voudra bien prendre dans ce sens quelques mesures très simples et très bienfaisantes. Ces mesures nous permettront de poursuivre avec assurance notre marche, parfois laborieuse, dans la voie où nous sommes décidés à persévérer, en vue de réaliser une pénétration plus intime, une collaboration plus étroite de l'intelligence italienne et de l'intelligence française. Nous sommes profondément convaincus qu'il n'en pourra résulter que de grands bienfaits pour la paix et la prospérité de notre vieille Europe.

Cette allocution a trouvé un écho en Italie, dans un article signé de M. le sénateur Luigi Credaro, ancien ministre de l'Instruction publique (*Echi e Commenti*, Rome, 25 avril), qui, après l'analyse du texte qu'on vient de lire, débute ainsi: « Al rimprovero che, con garbo tutto francese ci muove il professore dell' Università di Parigi, noi dobbiamo rispondere: toccato! Noi, per lunghi anni, facemmo la figura quasi di inadempienti; ma ora — speriamo — non più. »

Nous attendons avec confiance les mesures qui donneront satisfaction au désir réciproque de coopération intellectuelle qu'éprouvent les milieux universitaires des deux nations.

Soutenances de thèses de doctorat, en Sorbonne.

M. l'abbé J. Roserot de Melin, ancien membre de l'Ecole française de Rome, archiviste-paléographe, a soutenu, le 14 mai, une thèse pour le doctorat ès-lettres sur « Antonio Caracciolo évêque de Troyes (1515 ?-1570) ». Le personnage est un bien curieux spécimen de ces Italiens que l'exil obligea, au XVIe siècle, à chercher en France une seconde patrie. Ce Napolitain, fils d'un des généraux devenus les plus fidèles à François Ier,



très bien en cour, lettré, poète, capable d'obtenir des succès mondains, entra dans les ordres, poussé par une vocation qui semble avoir été très sérieuse, sans pourtant le faire renoncer à toute ambition. Il fut évêque de Troyes, et c'est là qu'il se livra à une expérience hardie, utopique, à laquelle il doit sa notoriété, mais qui ne pouvait que mal finir pour lui : il essaya de diriger à la fois le diocèse catholique et l'église réformée de Troyes, apparemment dans l'espoir de réconcilier les deux confessions, de trouver un compromis, un terrain d'entente entre les deux doctrines. Depuis assez longtemps il avait manifesté une vive curiosité, une sympathie marquée pour les nouveautés dogmatiques de la Réforme, pareil en cela à l'entourage de Marguerite de Navarre, et aux Italiens d'élite — parmi eux on cite Vittoria Colonna — qui avaient accueilli avec grande faveur les enseignements de Juan de Valdès, à Naples. Il fut donc accusé de « protestantisme », et finalement, obligé de renoncer à son évêché, il se vit repoussé par les deux partis. — Les membres du jury ont paru assez divisés sur la manière d'apprécier cet audacieux évêque : plusieurs ont suspecté sa bonne foi, le sérieux de son sentiment religieux et de son caractère ; d'autres ont rappelé qu'avant les décisions du Concile de Trente, aucune limite nette ne séparait catholiques et réformés, et que, par conséquent, les deux partis, tout en se combattant avec la plus grande âpreté, prétendaient être catholiques. Caracciolo semble bien être un de ces Italiens séduits par certaines doctrines réformées, qui ne songèrent jamais à sortir de l'église romaine ; de là vient ce qui, à distance, nous paraît incertain et contradictoire dans son attitude. Il se peut qu'il y ait eu dans son cas de l'ambition et de l'utopie : il n'apparaît pas nécessairement pour cela qu'il ait manqué de sincérité et de zèle religieux. — Le candidat a parlé de son héros avec une modération et une impartialité qui ont séduit le jury, non moins que la solidité de sa documentation et que l'agrément de son exposition.

M. Roserot de Melin a été déclaré digne du titre de docteur ès-lettres, avec la mention très honorable.

— Le 16 juin, mademoiselle L. L. Setchanove, professeur en Californie, a obtenu le titre de docteur de l'Université de Paris, avec la mention honorable, en soutenant devant la faculté des lettres une thèse sur ce sujet : « Les influences étrangères sur l'œuvre dramatique de J.-B. Niccolini ».

Nos Deuils

Sous ce titre, M. H. Hauvette (*Bulletin Italien*, XV, 1915; XVII, 1917; XVIII, 1918, et *Etudes Italiennes*, t. I, 1919), a honoré la mémoire des jeunes français italianisants, tombés pour la France au champ d'honneur.

A cette liste douloureuse, déjà longue, il faut ajouter aujourd'hui un nouveau nom ; celui du professeur Emilien Pegon, né à Lyon le 22 septembre 1888, et mort à Antibes le 27 mars 1922, des suites de ses blessures de guerre.

Emilien Pegon avait fait ses études à Lyon d'abord et à Dijon, puis à l'Université d'Aix-en-Provence, où il prit sa licence ès lettres d'allemand. De fréquents séjours en Allemagne et en Suisse l'avaient perfectionné dans l'étude de cette langue, quand en 1913, le désir lui vint d'étudier l'italien. Doué d'un véritable talent de polyglotte, il y fait de rapides progrès, tandis qu'un voyage à Naples l'oriente dans sa voie définitive : il ne sera plus désormais, qu'un fervent italianisant.

C'est avec une émotion communicative, que, au cours des visites que je lui faisais à Antibes, il me racontait la crise intellectuelle qu'il éprouva pendant son voyage en Italie, dans ses pérégrinations à travers les chemins fleuris de la littérature italienne.

La guerre l'arrache à l'enchantement de Florence, où il était depuis plusieurs mois. Rentré en France, en toute hâte, il est en août 1914 dans les Vosges, ayant avec lui la « Divine Comédie ». Grièvement blessé le 4 septembre suivant, dans la défense d'un village des Vosges, La Bourgonce, il peut être emmené de suite au poste de secours et évacué. Mais les forces déclinent, et à Besançon, le convoi doit s'arrêter pour laisser descendre un moribond. Transporté dans une salle d'hôpital, E. Pegon va mourir; mais un visage souriant penché sur lui le réconforte, et pendant des jours et des nuits des soins plus qu'empressés, affectueux, vont le disputer à la mort. Et la mort reculera pour un moment devant un jeune bonheur qui s'ébauche dans ce lieu de désolation. Sa pieuse infirmière deviendra sa dévouée compagne. Rétabli, mais d'une santé profondément ébranlée, il reprend ses chères études, puis est nommé professeur d'allemand au Collège de Perpignan. Il prépare alors, sous la direction du professeur Teulier, à l'Université de Montpellier, sa licence d'italien. Bientôt l'excès de fatigue l'arrête et l'oblige, sinon à renoncer à ses projets littéraires, du moins à demander plusieurs congés successifs. La Côte d'Azur lui offre, à Antibes, un climat plus favorable : il s'y installe, et les forces semblent revenir. C'est une année heureuse — la dernière — qu'il passe au milieu de ses chers livres italiens. Il se passionne pour la langue, s'intéresse surtout à la

phonétique et à la philologie, désire toujours des livres nouveaux. C'est qu'il songe à présent à un projet plus vaste, au doctorat. Entre plusieurs sujets de thèses, que nous cherchons ensemble, il choisit le suivant : *Arturo Graf*. Le plan, longuement médité, est vite rédigé. Il étudiera dans Graf, le poète et le philosophe. Hélas, le mal s'aggrave... Dans les derniers mois il attendait avec impatience la grande édition des *Poesie* de Graf, que je lui avais depuis longtemps signalée. Il n'a pas eu la joie de la voir. Le jour même où le livre paraissait, sa famille m'annonçait la perte douloureuse, qu'elle venait de faire.

Dans ses cartons il a laissé des traductions de poésies de Graf, avec de nombreuses notes de philologie et d'histoire. Peut-être aura-t-on le loisir d'en tirer parti.

C'est un ami dévoué des lettres italiennes qui disparaît, emportant nos regrets. Nous garderons du professeur Emilien Pegon, un souvenir durable, fidèlement.

San Remo.

Fr. Picco.

Union intellectuelle franco-italienne.

L'Union a tenu son Assemblée générale ordinaire le jeudi 28 juin 1923, à 17 heures, à l'Office national des Universités françaises, 96, boulevard Raspail. Après une allocution dans laquelle le président a résumé l'activité de la Société pendant l'année qui vient de s'écouler, et a montré la nécessité d'intensifier le recrutement de nouveaux adhérents, le trésorier a rendu compte de la situation financière au 15 juin. Puis M. Rouchès, secrétaire général, a fait part des impressions qu'il a rapportées d'un récent voyage en Italie, en insistant particulièrement sur les travaux de restauration entrepris depuis peu dans le magnifique domaine de Colorno, aux portes de Parme : le palais et le parc, exécutés à l'imitation de Versailles, au début du XVIII[e] siècle, pour les Farnèse, constitue le plus bel ensemble architectural et décoratif où s'affirme, en Italie, l'influence de l'art français.

Un tiers sortant du Comité a été ensuite renouvelé; ont été élus : MM. Capitant, Guignebert, Jeanroy, Nicolini, S. Piot, Pirro, Rouchès, Poma, Samama, Tondeur-Scheffler.

Bibliographie

Paolo Revelli, *L'Italia nella Divina Commedia*, con la riproduzione del Planisfero Vaticano-palatino di Pietro Vesconte del 1320-21 e una cartina: *L'Italia di Dante*. — Milan, Treves éd.; 1 vol. gr. in-4, 250 pages. 1923.

Cet ouvrage, d'une importance de premier ordre dans l'histoire de la haute culture italienne, aurait dû paraître à l'occasion du sixième centenaire de la mort du prince des poètes de l'Italie.

Un souci de perfection en a retardé jusqu'ici la publication. Le savant auteur, professeur de géographie à l'Université de Gênes, a préféré renoncer à la date commémorative pour pouvoir bénéficier des résultats que devait apporter dans la connaissance scientifique de la pensée de Dante, l'énorme production mondiale d'études dantesques, parues à l'époque du dit centenaire.

Les faits lui ont donné raison. Cette patience a été récompensée. L'ouvrage de M. Revelli, en effet, loin de se voir dépassé par les érudites recherches mises au jour à l'occasion des fêtes dantesques, prend, au contraire, une place particulièrement honorable auprès des publications récemment parues. L'auteur peut ainsi recueillir à différentes sources les renseignements les plus autorisés. C'est ainsi qu'on y peut voir rappelée la participation littéraire prise aux fêtes dantesques par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne. On y voit repris, en épigraphe, le beau vers de Pierre de Nolhac sur Dante :

Maître dont chaque siècle a vu grandir l'image,

ce vers, qui fixe, dans une formule, la fortune de l'Alighieri à travers tous les temps, dans le monde entier. On y trouve, enfin, cités les travaux de MM. Hauvette, Sabatier, Maugain, etc., et, en outre, un état de la question sur des problèmes qu'on pourrait dénommer, comme certaines maladies, « chroniques », car ils reviennent sous la plume toutes les fois qu'on accouple ces deux noms : Dante et la France... Nous entendons parler du voyage du grand exilé à Avignon, à Arles, à Paris. A ce propos il faut relever que, étant donné le but d'une reconstruction géographique des pays vus ou connus de Dante, il est intéressant de constater — bien plus que la présence effective du poète dans la métropole de

la France, — l'état de la ville, cœur de la nation française, à cette époque. M. Revelli écrit, en effet, que « più di tutte le argomentazioni indirette sul soggiorno di Dante a Parigi, interessa al geografo conoscere attraverso il canto del Poeta, attraverso tutta l'opera sua, quale doveva apparirgli in relazioni di viaggiatori contemporanei, accenni di cronisti, Parigi, che giungerà ai 250.000 abitanti nel 1328 ».

Un examen très attentif est accordé dans ce livre aux langages usités au temps de Dante dans les régions italiennes dont il parle : et cela est singulièrement utile, à cause des liens directs et indirects qu'il y a entre les noms de lieux et les lieux mêmes, entre les différents idiomes et les localités dont il est question dans le poème.

L'enquête, comme il est naturel, ne s'arrête pas à la *Divine Comédie* mais s'étend à toutes les œuvres de Dante, s'éclaire des précisions fournies par les commentateurs anciens et modernes ; elle s'appuie sur l'étude des cartes géographiques en usage parmi les savants de ce temps-là ; elle vise, en particulier, celles que Dante a pu voir, et, entre toutes, celles qu'il a sûrement consultées. Il s'agit donc, d'une vaste et, pour le moment, définitive illustration de l'Italie dans la *Divine Comédie*. Elle comporte les dix chapitres suivants : I. *Le terre che Dante vide* ; II. *La cultura geografica di Dante* ; III. *Dante e le carte del suo tempo* ; IV. *La carta portolanica del 1311 e il Planisfero del 1320-21 di Pietro Vesconte* ; V. *Confini e regioni d'Italia nel pensiero di Dante ;* VI. *Da Turbia al Carnaro* : VII. *Fiorenza e Roma ;* VIII. *Da « la Cattòlica a Catona » ;* IX. *Da « Cariddi » all isola dei Corsi ;* X. *L'Italia nella « Divina Commedia »*. Ces titres indiquent suffisamment l'étendue et la portée des recherches ; la lecture du livre entraine notre adhésion aux résultats qui y sont consignés. En effet c'est une œuvre clairement conçue, soigneusement contrôlée du point de vue scientifique, noblement écrite. Elle fait le pendant avec un autre ouvrage de M. Revelli : *Le Origini italiane della geografia politica*, salué avec une faveur flatteuse par les critiques. En outre, l'auteur n'ignore point qu'en contribuant à éclaircir les connaissances géographiques de Dante, il travaille à donner un appui documentaire et historique à la délimitation des frontières de l'Italie, controversées surtout sur la côte orientale de la mer Adriatique. Il a essayé de « mostrare — ricomponendo il quadro geografico entro cui appare a Dante l'Italia — la suggestiva forza che nella divinazione dantesca d'una nazione italica ha l'indistruttibile ossatura unitaria della nostra terra, chiusa fra la zona dei versanti alpini e l'azzurra cintura delle sue marine ».

Et il faut avouer qu'il a bien réussi. Le volume est richement édité ; dans le goût et dans le style de la somptueuse tradition bodonienne.

FR. PICCO.

Saint-Bernardin de Sienne. *Enseignements et apologues*; traduits de l'italien par François Benedict. — Paris, Perrin; 1923, in-16, xxi-256 pages.

La prédication de Saint Bernardin de Sienne, figure bien chère aux Italiens, a été jusqu'ici assez peu connue des Français, à cause de la difficulté, pour ceux mêmes qui peuvent lire le texte italien, de se procurer ses Sermons; depuis l'édition que L. Banchi a donnée en 1880 des Sermons de Sienne, ils n'ont pas été réédités en Italie, où on ne les découvre plus que par hasard sur les rayons de quelque bouquiniste. De plus, la lecture de ces trois volumes, qui forment le carême prêché à Sienne en 1427, peut être quelque peu rebutante, par sa longueur et par le cadre bien scolastique, pour qui n'en fait pas un sujet spécial d'étude.

Or M. F. Benedict vient de faire paraître un volume d'extraits des sermons écrits en italien de Saint Bernardin, traduits sous le titre de « Enseignements et Apologues », et qui sera bien accueilli par tous ceux que la lecture de la belle étude de Thureau Dangin, « Un prédicateur populaire dans l'Italie de la Renaissance », avait rendus désireux de connaître mieux l'œuvre du prédicateur siennois.

Dans une Introduction de quelques pages, l'auteur esquisse d'abord un court tableau de la Sienne du xive siècle et du début du xve, où la prospérité matérielle avait entraîné la corruption des mœurs. Puis il suit Saint Bernardin dans différentes étapes de sa vie, dans ses nombreux voyages par toute l'Italie, notant les bienfaits de sa prédication sur les mœurs, son action réformatrice dans l'Ordre des Franciscains, et son immense popularité due à sa prédication vivante, familière, essentiellement pratique.

Si l'on considère les quarante-cinq Sermons prêchés à Siennne — qui sont, avec le manuscrit de Florence et quelques autres documents épars, ce que l'on possède de la prédication en langue vulgaire de Saint Bernardin — on verra qu'ils ne forment pas une succession ordonnée de thèmes, mais qu'ils se succèdent suivant les circonstances ou les besoins moraux des auditeurs. Sujets de morale pratique avant tout, qui traitent des détracteurs, de la mauvaise langue, des devoirs des magistrats, des marchands et des époux; des divisions politiques, des vices du temps, de l'aumône etc , sujets qui alternent avec des développements d'un caractère plus dogmatique sur les Anges, la Vierge, la venue du Christ, le prophète David, l'apôtre Saint Jean, mais que Saint Bernardin dirige toujours vers une application pratique.

M. Benedict a donc pu, sans nuire à l'idée d'ensemble qu'il voulait donner de la prédication, négliger quelques sermons, intercaler un sermon sur la nécessité de l'étude, emprunté au manuscrit de Florence, en modifier l'ordre, ou réunir plusieurs chapitres, et le lecteur se fait ainsi une idée suffisante de la variété des thèmes développés par Saint Bernardin.

Quant au choix des différentes parties du sermon lui-même, on pouvait glaner çà et là, car la prédication de Saint Bernardin abonde en récits, en exemples, en apologues, le tout réuni dans le cadre très lâche des divisions et subdivisions chères à l'époque, lesquelles servaient au prédicateur de points

d'appui dans des développements, pour reprendre une matière dont il s'éloigne parfois beaucoup, mais que certainement M. Benedict a jugés peu attrayants pour le lecteur ; car le recueil ne contient pas un seul sermon entier.

De toute cette matière M. Benedict a fait avec goût un choix qui permet de connaître les caractères essentiels de la prédication de Saint Bernardin ; évocatrice de la Sienne du temps, avec ses mœurs, ses vices, le luxe des femmes, les usages, les discordes, et en même temps opportune pour toutes les époques ; faisant connaître la personnalité du Saint, désireux de la paix pour sa patrie aimant profondément les Siennois et les reprenant rudement, leur annonçant mille maux s'ils ne s'amendent pas, et ne reculant pas devant les sujets délicats, même si ses auditeurs s'en effarouchent. M. Benedict n'a pas négligé les morceaux d'un caractère plus dogmatique, où Saint Bernardin, avec des conceptions personnelles, nous fait connaître celles de son temps.

A côté de ces morceaux de morale religieuse, le traducteur a choisi quelques-uns des nombreux contes que Saint Bernardin aimait à intercaler dans ses Sermons : « le Saint Père, le moinillon et l'âne », « Le conseil des animaux » etc..., puis il nous offre un choix abondant d'images, de comparaisons empruntées à la vie de tous les jours, même la plus simple, et parfois empreintes d'un cru naturalisme. On connait ainsi un Saint Bernardin familier, interpellant ses auditeurs quand ils sont bruyants ou quand ils dorment, faisant allusion à ses souvenirs ou à ses expériences personnelles.

La syntaxe, parfois un peu retouchée, pour les besoins du français, apparait dans son originalité, et les formes siennoises difficiles à traduire sont rendues avec saveur par M. Benedict, qui fait preuve d'une solide connaissance de la langue italienne.

Le lecteur français aura, grâce à ce volume, l'occasion de se familiariser avec un prédicateur plein de charme, profond psychologue, et à côté d'une curiosité à satisfaire il pourra trouver matière à réflexion.

G. Ragot.

Augusto Garsia. *Il Magnifico e la Rinascita.* Florence, 1 vol. in-16, xvi-256 pages; 1923.

Avec une certaine fougue émue, M. Garsia fait la théorie de la Renaissance, et l'illustre par l'exemple de Laurent de Médicis. La première partie de son livre nous explique, dans l'abstrait, le « cycle de la Renaissance ». Dante avait individualisé la foi mystique du moyen âge, et Boccace avait su matérialiser l'idée de la vie. Le premier effet de la Renaissance est de libérer les aspirations païennes naturelles aux peuples méditerranéens « qu'avaient prostrés le cauchemar religieux ». On réapprend à aimer la nature et la femme ; mais voici que les conditions générales de la vie changent (et c'est le second moment) : le sens esthétique grandit en force et en finesse, c'est l'avènement d'un nouveau culte, celui de la réalité extérieure et de la beauté formelle. Or, la perfection de la Renaissance, dit M. Garsia, c'est la réintégration de la foi

traditionnelle dans la contemplation artistique : c'est l'acceptation consciente d'un double idéal, religieux et matérialiste. Les études littéraires suivent une évolution analogue. A la « superstition de l'antiquité » succède une étude artistique et réfléchie des modèles antiques, qui veut enrichir de la noblesse des souvenirs latins le réalisme de la langue toscane.

Mieux que personne, Laurent réalise cette attitude morale et cette attitude artistique, et dès lors, nous n'avons plus grand chose à apprendre sur lui dans le livre de M. Garsia : à travers le « commento » et les « Selve » et l'Ambra » et les « Canti carnascialeschi » et les plus divers poèmes, nous allons suivre cette double influence du paganisme et de la religion, de l'idéalisme et de l'inspiration populaire, des souvenirs antiques et des coutumes toscanes.

Une dernière partie du livre de M. Garsia, consacrée à la personne même de Laurent, nous explique que ce fut tout à la fois un « cérébral » amoureux d'étude, un « sensitif », penché vers la vie, et surtout un esthète : conclusion nécessaire de cette dissertation, menée avec beaucoup de logique, mais dont l'esprit de système rend la discussion bien difficile.

Jean Pasquier.

Letterio Di Francia. *Alla scoperta del vero Bandello.* Extrait du *Giornale Storico della Lett. italiana,* vol. 78, 80 et 81 (1921-1923); Turin, in-8°, 205 pages.

Voici les plus importantes recherches dont l'œuvre maîtresse de Bandello ait été l'objet depuis d'assez longues années. M. L. Di Francia y était admirablement préparé par ses études antérieures sur Sacchetti (1902), sur le Décaméron (*Giorn. Stor. d. lett. ital.* 1904 et 1907), et par le volume sur « la Novellistica » qu'il compose dans la *Storia dei generi letterari* de l'éditeur Vallardi. L'expérience et la méthode qu'il a acquises dans le maniement de ces délicates questions de sources lui a permis d'arriver à formuler, sur l'œuvre du conteur lombard, des conclusions neuves, qui doivent modifier à plusieurs égards l'attitude de la critique vis-à-vis de ces nouvelles si dignes d'attention. Voici les deux conclusions les plus importantes qui ressortent de ce suggestif travail.

On s'est habitué à considérer les lettres dédicatoires que Bandello a placées en tête de chacun de ces contes, et qui relatent les circonstances dans lesquelles il les avait entendu débiter dans les sociétés qu'il fréquentait, comme ayant une valeur historique considérable : adressées presque toutes à des personnages connus ou illustres, ces lettres mettent en scène une quantité d'hommes et de femmes en vue, à une époque particulièrement tragique de l'histoire d'Italie, en sorte que ces dédicaces constituent un reflet direct de cette phase tourmentée de la Renaissance : elles sont donc considérées comme des documents historiques et psychologiques de premier ordre. Or M. L. Di Francia montre que, si Bandello a bien connu la plupart des gens qu'il nomme, s'il a beaucoup voyagé et a été le témoin des événements qu'il



rappelle, ces petites scènes vécues ne sont pourtant que des tableaux de pure fantaisie, dans lesquels il a enchâssé arbitrairement ses contes, chaque dédicace constituant un cadre imaginaire, comme le cadre plus vaste inventé par Boccace pour son Décaméron. — En second lieu, on fait fausse route, quand on essaie de fonder une chronologie des nouvelles de Bandello sur les dates, parfois assez précises, qui résultent des dédicaces, car celles-ci ont été composées — et donc aussi les nouvelles — bien après les événements qui constituent ce cadre imaginaire, parfois même après la mort du dédicataire supposé ! En agissant ainsi, Bandello semble avoir obéi à la préoccupation de prendre date, pour sa nouvelle, avant la publication de tel ou tel ouvrage auquel, en réalité, il l'a simplement empruntée.

La première de ces deux thèses peut être acceptée sans hésitation ; une seule chose doit surprendre, c'est qu'il ait fallu si longtemps pour douter de la véracité d'un conteur qui prétend nous faire croire que toutes ses nouvelles ont été cueillies par lui dans les réunions des personnages célèbres qu'il fréquenta. C'est ainsi qu'on croyait jadis un peu naïvement que la plupart des contes de Boccace reposaient sur un fond historique. L'artifice est le même de part et d'autre ; il est manifeste. Mais M. L. Di Francia affaiblit quelque peu sa thèse en paraissant vouloir insinuer que les scènes et les rencontres auxquelles Bandello rattache arbitrairement l'origine de ses contes, sont elles-mêmes imaginaires. Il croit le surprendre en flagrant délit de mensonge (p. 13-16), parce que, dans les dédicaces des nouvelles I, 1 et III, 41, il est question de la présence à Milan, entre 1515 et 1521, de Lodovico Alamanni ambassadeur de Léon X auprès de Lautrec ; or ce serait là, dit-il un détail ignoré et incroyable de la vie du poète de la *Coltivazione*. Aussi n'est-il pas question ici de Luigi Alamanni, mais bien de son frère aîné (de sept ans), Lodovico, qui fut en effet envoyé de Rome à Milan, en 1518-19. Le fait est si bien établi (voir mon livre sur *Luigi Alamanni*, p. 6, note 1) qu'il fournit un contrôle précieux de la véracité de Bandello, dans les menus faits qu'il relate. Admettons que les nouvelles I, 1 et III, 41 n'aient rien à voir avec les entretiens qui eurent lieu à Milan, en présence de Lodovico Alamanni ; il n'en est pas moins vrai que ces entretiens ont eu lieu. M. L. Di Francia ne relève aucune autre inexactitude pareille ; en voici une dont la portée est fort anodine : la nouvelle IV, 9, composée sans aucun doute après 1554, est censée avoir été racontée à Montorio, près de Vérone, dans un cercle d'amis, entre 1529 et 1535 (il y est parlé de Berni comme encore vivant, et il est mort le 26 mai 1535) ; or au cours de la conversation rapportée dans la dédicace il est question des diverses femmes du roi Henry VIII, de l'exécution d'Anne Boleyn (1536) et de la répudiation d'Anne de Clèves (1540) ; — c'est-à-dire qu'à une vingtaine d'années des entretiens de Montorio, Bandello suppose fort librement que furent tenus alors des propos qui purent l'être seulement plus tard ; cela ne saurait signifier en rien que, entre 1529 et 1535, l'auteur ne s'est pas rencontré à Montorio avec Cesare Fregoso, Lodovico Alighieri, Berni et quelques autres. M. L. Di Francia a grandement raison de déclarer ici (p. 32) que ces renseignements concernant la vie du conteur, ses voyages, ses

amis, ses protecteurs, ne doivent pas être repoussés en bloc : dans ces conditions, il ne convenait peut-être pas de commencer par jeter la suspicion sur la véracité de Bandello. Réservons donc notre scepticisme pour le contenu des entretiens, qui est purement œuvre d'art ; les événements et les rencontres paraissent rigoureusement exacts.

La seconde thèse est également digne de la plus sérieuse attention ; comme il l'a fait déja pour un groupe important de contes de Boccace, M. L. Di Francia s'attache à mettre en lumière les sources écrites de Bandello ; il étudie à cet égard 80 nouvelles environ — sur 214 — ; c'est un chiffre imposant. Il ne permet cependant aucune généralisation. M. L. Di. Francia indique d'ailleurs que plusieurs nouvelles, ont été, assurément, puisées à une tradition orale : c'est incontestable. Disons donc qu'il a pris de toutes mains, et qu'il ne se faisait aucun scrupule d'emprunter à droite et à gauche. La discussion la plus neuve est celle qui tend à trancher en faveur de la reine de Navarre le problème, longtemps tenu pour insoluble, des rapports qui existent entre certains contes des deux écrivains contemporains ; la démonstration est convaincante. Quant aux précautions que Bandello aurait prises pour dissimuler ses plagiats et dépister les chercheurs de sources, M. L. Di Françia en cite des exemples curieux ; mais peut-être en a-t-il été surtout frappé parce qu'il est un de ces chercheurs. Il faudrait, pour croire tout de bon aux ruses de Bandello, apprendre que ce que nous appelons « plagiat » était tenu, au XVIe siècle, pour un déshonneur. Or, il n'en était rien ; la propriété littéraire n'était pas encore inventée. En revanche, c'était une mode ancienne parmi les conteurs de donner leurs récits pour véridiques, empruntés tout au moins à la rumeur publique, et Bandello s'est conformé consciencieusement à cet usage : il n'a pas désigné ses sources, pas plus que Boccace n'avait indiqué les siennes. L'Arioste, qui cite constamment Turpin, n'a pas nommé une seule fois Boiardo ; dira-t-on que ce fut dans un but de dissimulation ?

Le « vrai Bandello » que nous découvre M. L. Di Francia, n'est pas très flatté ; son perspicace interprète n'a pas le noir dessein de le rabaisser, mais il s'en donne quelquefois un peu l'air. Sans doute Bandello n'est pas un excellent écrivain, ni un artiste raffiné ; il manque un peu de distinction ; il est souvent prolixe ou platement vulgaire ; la comparaison avec Luigi Da Porto, pour l'histoire de Roméo, ne lui est pas avantageuse ; qu'on dise tant qu'on voudra qu'il est médiocre, mais qu'on le relise : alors on s'apercevra qu'il est prodigieusement varié, riche de substance et de vie. Ce don de vie qu'il communique à ses contes, on le chercherait en vain chez un Parabosco, un Straparola, un Firenzuola même, ou un Giraldi, et c'est pour cela que Bandello émerge au-dessus de toute la fange des recueils des conteurs italiens ses prédécesseurs ou ses contemporains ; il ne le cède qu'à Boccace. Voilà ce qu'il faut répéter pour être équitable.

Henri HAUVETTE.



Edward Hutton. *Pietro Aretino, the scourge of Princes*; 1492-1556. Londres, Constable, 1922; in-8°; XVIII-263 pages.

M. Ed. Hutton s'est déjà fait connaître par quelques bons ouvrages sur l'Italie, notamment un beau volume consacré à Boccace, paru en 1910. Il publie aujourd'hui une attrayante monographie sur un des personnages les plus représentatifs, les plus célèbres et les plus scandaleux du XVIe siècle, l'Arétin. Son essai est presque uniquement biographique, car le seul chapitre XIV traite, en trente quatre pages, de l'Arétin écrivain. C'est donc le personnage, non l'œuvre, qui a intéressé M. Hutton, et il trace de lui un portrait équitable, précis, ressemblant, assez rapide, fondé, comme il convient, sur les lettres du célèbre pamphlétaire et sur les travaux essentiels d'A. Luzio. Aucun appareil érudit; l'auteur ne cite guère les modernes biographes de l'Arétin, Gauthiez, Bertani, G. Mari. Je ne lui en fais aucun reproche ; c'est au grand public, peu friand de bibliographie, qu'il s'adresse, et il l'intéressera. Une bonne reproduction du beau portrait de l'Arétin par Titien complète le volume.

H. H.

Louis Réau. *L'Art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris, Laurens, 1922, XI+291 p., 72 pl. — *Etienne-Maurice Falconet* (*1716-1791*), Paris, Demotte, 1922, 2 vol. gr. in-4°, 538 p. + 47 pl. — *Correspondance de Falconet avec Catherine II* (*1767-1778*), Paris, E. Champion, 1921, in-8°; XLIV-275 p.

Le second volume de l'*Art russe*, aussi intéressant et essentiel que le tome précédent, a pour limites deux dates : 1703, Pétersbourg est fondé par Pierre le Grand qui ouvre complètement son pays à la civilisation occidentale; 1918, les Bolcheviks, renouant avec un passé archaïque dont la masse populaire avait la nostalgie, d'ailleurs bien plus Vieux-Russes et de conceptions moins internationales et modernes qu'un prolétariat naïf l'imagine, subissant une force atavique, rétablissent l'ancienne capitale du « Rous » asiatique, Moscou, et réalisent le désir des *Slavophiles*, la disparition — au sens abstrait et même concret du mot — de Pétersbourg, citadelle de l'Occident corrupteur en dégoût au Peuple élu.

En fait, l'adaptation à des mœurs si différentes avait creusé un abime entre l'aristocratie qui les avait adoptées et l'innombrable plèbe réfractaire à tout changement. La vie s'était concentrée en une capitale factice, bâtie non pas sur un sol proprement russe, mais sur une terre quasi étrangère, aux confins de la Finlande. La province et Moscou déchue étaient tombées en léthargie.

Cette période pétersbourgeoise, M. Réau la divise en deux phases qu'il désigne ainsi : 1° l'apprentissage à l'école de l'Occident (1703-1840); 2° l'émancipation (1840-1918).

Dans la conquête artistique de la Russie par l'Occident, l'Italie n'a pas joué le premier rôle qui fut dévolu à la Hollande sous Pierre le Grand et ensuite à la France, mais sa contribution n'en est pas moins importante.

Tout à fait au début, on voit apparaître les Italiens. Pierre le Grand qui, d'une part, ne voulait pas d'architectes dans le vieux style russe et, de l'autre, n'avait pas le temps d'envoyer des jeunes se former à Paris, fit engager nombre de maîtres et d'ouvriers, un peu partout, à Rome notamment.

Un des trois architectes qui collaborèrent à la création de Pétersbourg, était Domenico Trezzini, de la Suisse italienne comme, plus tard, Gilardi et Rusca. Mais il avait travaillé longtemps dans les pays du Nord et il s'était passablement désitalianisé. L'église de la forteresse Saint-Pierre et Saint Paul, qu'il a construite, offre, avec sa flèche en pyramide, la parfaite silhouette d'un temple protestant de contrée scandinave. Cependant, pour un projet de cathédrale, au centre du couvent dédié à Saint Alexandre Nevski, il se souvint de Rome et du Gesù. Deux autres italiens, Gaetano Chiaveri et Nicolò Michetti, passèrent alors à Pétersbourg, mais c'est à Dresde et à Revel qu'ils donnèrent la mesure de leur talent.

Les formes italiennes sont employées par d'autres étrangers, par le successeur de Trezzini, l'Allemand Schwertfeger, qui les associe à des motifs baroques de son pays. Ses clochers rappellent ceux du Bernin. Un élève de ce maître, pour son projet d'une cathédrale, est hanté, lui aussi, par le Gesù de Vignole.

L'opposition du clergé à qui le tsar dut céder, empêcha toute statuaire religieuse. L'Italie, dans le domaine de la sculpture profane est représentée par le comte Bartolomeo Rastrelli, Florentin mais francisé. Il venait de Paris avec l'architecte Leblond. Son contrat l'engageait à faire des figures de marbre et de bronze, des portraits en cire et en plâtre, des décors et des machines de théâtre ainsi que des projets de fontaines. Ses œuvres sont essentielles pour l'iconographie de Pierre le Grand dont il a donné un masque, un buste en bronze et enfin la grande statue (au château Saint-Michel), lourde et emphatique mais puissante. Un chef-d'œuvre de réalisme caricatural et de virtuosité est la statue de l'obèse Impératrice Anna Ivanovna accompagnée d'un négrillon.

Les Italiens ne participent aux débuts de la peinture profane que par l'instruction dispensée par les académies de Venise et de Florence aux frères Nikitine dont la carrière souffrit d'une relégation en Sibérie.

L'auteur du Palais d'Hiver et de Tsarskoe Selo, le fils de Rastrelli, appelé aussi Bartolomeo, qui remplit auprès de l'impératrice Elisabeth les fonctions multiples d'un Le Brun à Versailles, avait étudié à Paris sous Robert de Cotte et Boffrand. Il n'en connaissait pas moins parfaitement le rococo germanique, — ses hôtels particuliers rappellent ceux de Vienne et de Prague, — et le baroque moscovite. Il sut assimiler et adapter ses modèles avec une parfaite originalité, accommoder au goût russe les églises jésuites en rétablissant la tradition séculaire des cinq coupoles dorées.

Deux peintres, élèves de Solimène, viennent accroître la petite colonie italienne : le comte Pietro Rotari, de Vérone, qui peignit, entre 1757 et 1762, pour

une galerie de Peterhof, les portraits de trois cents belles femmes de la Cour, et le Bolonais Torelli qui, un peu plus tard, glorifiera Catherine II aux plafonds d'Oranienbaum A la fin du présent règne, Valeriani exécute de remarquables décorations de théâtre.

Il n'y a point d'Italiens parmi les créateurs de l'Académie des Beaux-Arts (1758) qui, parallèlement au mouvement français contemporain, mit en faveur l'architecture classique. Mais, sous Catherine II, des quatre principaux architectes qu'elle employa, deux sont italiens : Rinaldi et Quarenghi. Rinaldi (1709-1790) représente un art plus français qu'italien. D'une simplicité raffinée, il est à l'antipode du fastueux Rastrelli Les deux pavillons du parc d'Oranienbaum, *la Grande glissoire* et *le Palais chinois*, sont parmi les plus jolis décors du XVIII[e] siècle. On lui doit aussi le Palais de marbre, le château de Gatchina et la première cathédrale Saint-Isaac, rasée et reconstruite au XIX[e] siècle.

Vers la fin du règne, Rinaldi fut supplanté par Cameron, Ecossais mais très au courant de l'architecture italienne. Son palais de Pavlovsk est une sorte de grande villa à l'italienne, ornée de colonnes et coiffée d'une coupole aplatie. Le jardin anglais de Pavlovsk, un des plus beaux spécimens du genre, fut tracé par le décorateur Gonzago.

Le dernier des grands architectes au service de Catherine fut Giacomo Quarenghi (1744 1817), originaire de la Haute Italie comme tous ceux qui l'avaient précédé. De l'étude de l'Antique, de Palladio et de l'art français contemporain, il tira un style original qui obtient la grandeur par une extrême simplicité. Venu très jeune à Pétersbourg, il a construit de nombreux édifices, presque tous dans la capitale, notamment le théâtre de l'Ermitage inspiré du théâtre de Vicence, l'Institut Smolny, la Banque d'Empire, la chapelle catholique de l'Ordre de Malte, enfin ses deux chefs-d'œuvre : le Palais anglais de Peterhof et la colonnade du Palais Alexandre à Tsarskoe Selo qui doit sa rare beauté à l'équilibre des masses, à l'harmonie des lignes et à la noblesse des proportions.

A un rang inférieur, on peut citer Luigi Rusca qui, en 1803, répara le Palais de Tauride et Luigi Brenna qui conduisit les travaux du château Saint-Michel.

Sous Alexandre I[er] et Nicolas I[er], le style Empire français fut en faveur, plus longtemps que dans sa patrie. Les Russes qui avaient débuté à la fin du règne de Catherine II, commencent à rivaliser avec les étrangers. Voronikhine, à Notre-Dame de Kazan, copie Saint-Pierre de Rome et sa colonnade. Les portes de bronze sont un pastiche de l'œuvre de Ghiberti au baptistère de Florence.

Carlo di Giovanni Rossi (1775-1849), le dernier représentant du style classique qu'allait supplanter un style pseudo russe cher à Nicolas I[er] et d'invention allemande, n'est Italien que de nom. Né à Pétersbourg d'une danseuse italienne, il ne connut le pays maternel que par un voyage en 1802. Cependant, on remarque une prédilection instinctive pour le Baroque pompeux et riche dans ses constructions : le Palais Elaguine, l'hémicycle du Palais d'hiver, la place du Palais Michel, les abords du Théâtre Alexandra et les deux palais jumeaux du Synode et du Sénat.

A la même époque, l'Italien Gilardi contribue à la résurrection de Moscou avec son bâtiment de l'Université.

Récapitulant les monuments inspirés par le classicisme, M. Réau indique, comme portant surtout l'empreinte italienne, le Palais de marbre, le Palais Alexandre et le Palais Michel.

Les prohibitions du clergé avaient entravé les progrès de la statuaire russe. Rastrelli le père ne put former de disciples. Cet art ne fut pratiqué par les Russes que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle; ce ne fut d'abord qu'un rameau détaché de la statuaire française contemporaine.

Catherine II, pour le monument à Pierre le Grand, fut obligée de faire appel à Falconet. M. Réau vient de consacrer à cet artiste deux ouvrages, dont une grande monographie, complète et définitive, qui a constitué sa principale thèse pour le doctorat ès-lettres, au cours d'une soutenance particulièrement remarquable.

Dans ces deux ouvrages qui, en raison du rôle joué par Falconet à Pétersbourg, se rattachent à l'Art russe, nous relevons des indications intéressantes au point de vue de l'art italien et de ses rapports avec l'art français. M. Réau indique avec netteté la contribution de l'Italie à la formation de ce sculpteur. Jeune, il avait appris l'italien. Il désira, toute sa vie, faire le voyage de Rome et il en fut toujours empêché. Dans ses vieux jours, il allait pouvoir mettre son projet à exécution, mais une attaque de paralysie anéantit brutalement son espoir.

Il connaissait mal les maitres italiens. Il ignorait les artistes de la Renaissance. Il ne comprenait pas Michel-Ange dont le *Moïse* « ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur »; un statuaire médiocre rougirait d'avoir fait la tête de son *Bacchus*.

Par contre, le Bernin et les autres représentants du Baroque italien au XVIIe siècle l'enthousiasment. Il ne fut pas le seul à éprouver une admiration, parfaitement justifiée surtout quand il s'agit du Bernin : les albums de la collection Masson, qui contiennent les études faites par Pajou à Rome d'après ces artistes, nous le prouvent.

Falconet a donné pratiquement la mesure de son estime pour le Bernin, au cours des travaux qu'il exécuta à Saint-Roch, entre 1755 et 1766, année où il partit pour la Russie. Son *Christ à l'agonie*, placé à droite du chœur, imite la célèbre *Sainte Thérèse*. Les chapelles qui, placées en enfilade à la suite du chœur, offraient un curieux effet de perspective et qui ont été malheureusement transformées, accusaient des réminiscences non moins éclatantes Dans la chapelle de l'Annonciation, l'ange et la Vierge étaient dominés par une Gloire (qui a, seule, subsisté) empruntée à la chaire de Saint-Pierre de Rome, œuvre de « cet ingénieux décorateur à qui je voudrais ressembler », déclare Falconet.

Dans la chapelle du Calvaire, on apercevait le Golgotha sous des effets de lumière renouvelés du maître italien. M. Réau conclut : « Si la décoration de Saint Roch nous avait été conservée intégralement, elle serait le monument typique de l'influence berninesque sur la sculpture française du XVIIIe siècle ».

Falconet resta en Russie de 1766 à 1778, pour la statue de Pierre le Grand. La correspondance de cet artiste nous donne des indications intéressantes concernant l'art italien et sur les relations de Falconet avec les Italiens au ser-



vice de la cour de Russie. Il intervient gentiment pour le fils d'un Vénitien, le colonel Melissino, qui voudrait être chargé de la fonte de la statue colossale (lettres du 8 et 14 mai 1769), pour ses deux amis, les peintres Torelli, dont il admire les deux plafonds d'Oranienbaum (7 mai 1770), et Guglielmi (10 et 13 mars 1773) tous deux victimes d'un ennemi commun, le vieux général Betzki, ministre des Beaux-Arts. Falconet est en de moins bons termes avec le compositeur Coltellini (28 mai 1772).

Son opinion sur des peintres anciens, au sujet de tableaux qui sont proposés à l'impératrice, vaut d'être recueillie. S'il estime une *Vierge* du Guide « un peu froide et commune », en revanche il apprécie un *Ange* du même artiste : « Il est d'un dessin pur et digne de la plus belle sculpture grecque. Son expression est d'une sagesse et d'une candeur célestes. Quoique gris, ce tableau est précieux, il ne lui manque que la magie de la couleur ou d'être de la sculpture ». Il aime Baroccio, Pietro Francesco Mola, Gregorio Lazzarini, Pellegrini.

Les premiers sculpteurs russes se formèrent, non chez Falconet, mais à Paris. Le premier qui rompit cette tradition, fut Martos (1752-1835). Il alla à Rome, étudia dans l'ambiance de Canova et de Thorwaldsen, puis forma, à son retour en Russie, une école d'imitation canovienne, qui ne tarda pas à tomber dans une décadence complète.

En ce qui concerne l'école de peinture russe, les Italiens, après les Français, ont le plus fortement contribué à sa formation. A Rotari et Torelli, dont il a été parlé, on doit joindre le Tyrolien Welche Lampi, auteur de portraits officiels dénués de vie.

L'Académie de Saint-Pétersbourg apprit aux Russes qui connaissaient seulement la peinture à la détrempe sur panneau de bois et la fresque, la technique de la peinture à l'huile.

Le plus ancien des peintres d'histoire, Losenko (1737-1773), fait successivement son éducation à Paris, à Rome où il copie Raphaël, et à Venise. Les portraitistes, Levitski, Borovikovski, Kiprenski, subissent, sans quitter leur pays, l'influence des Anglais et des Français. Mais Kiprenski, dans son âge mûr, alla s'installer à Rome où il épousa une Transtévérine et vécut dans le rayonnement de Canova et de Thorwaldsen.

Par paysage on entend, à cette époque, des perspectives, des ruines, des *Vedute* à l'italienne. Bernardo Bellotto exerce de Pologne son influence sur les artistes qui pratiquent ce dernier genre, et l'ascendant de Gonzago, le décorateur des théâtres impériaux, n'est pas moins grand.

Le premier paysagiste, au sens actuel du mot, est Chtchedrine (1791-1830). Il partit, en 1818, pour l'Italie qui le retint pour toujours. Il retraça les sites aux environs de Naples et d'Amalfi en des tableaux de rare qualité pour ce qui est du coloris et de l'atmosphère. Cette passion pour l'Italie fut partagée par Lebedev (1813-1837) dont les vues d'Ariccia et de Castel Gandolfo annoncent un émule de Corot.

C'est donc en Italie que se formèrent les premiers paysagistes. C'est seulement plus tard que les artistes russes comprirent le charme particulier à leur pays.

Un académisme romantique succéda au classicisme dont des nuances imperceptibles le séparent. Il se maintint, pendant la première moitié du XIXe siècle, grâce à Brullov et à Ivanov qui se formèrent à Rome où le gouvernement tsariste, en méfiance vis-à-vis des Français depuis la Révolution, envoyait maintenant étudier les artistes. Brullov (1799 1852) dut la célébrité à son grand tableau théâtral, le *Dernier jour de Pompéi*. Il connaissait bien les maîtres italiens et pasticha les Bolonais dans sa décoration de la coupole de Saint-Isaac. Son meilleur disciple, Siemiradzki (1843-1902), a peint des paysages éblouissants de clarté.

Ivanov (1806-1858) subit malheureusement, dans sa jeunesse, les influences pareillement désastreuses de l'Académie pétersbourgeoise, de Thorwaldsen et des Nazaréens allemands. Mais il possédait une nature bien plus originale que celle de Brullov, avec un autre élan et d'autres inquiétudes

Dans la deuxième partie de son livre, M. Réau montre l'émancipation de l'art russe, suivant à distance l'éveil du nationalisme après 1815. La peinture prend peu à peu des tendances nationales et populaires. Réaction anti-académique, anti-française avec une préférence secrète pour l'art allemand. A partir de 1870, la *Société des Expositions ambulantes* va promener à travers la Russie des œuvres conçues suivant un programme utilitaire et moralisateur, jusqu'au jour où, à la fin du XIXe siècle, le groupement du *Mir iskousstva* (Monde artiste) ramènera l'art dans sa véritable voie. Pour montrer l'état d'esprit des « Ambulants », M. Réau cite les propos d'un des plus convaincus, Kramskoï qui fulmine contre l'art étranger et l'italien en particulier, avec un esprit borné et dans des termes savoureux : « Pourquoi marchons nous en tenant les jupes de nos nourrices italiennes ? Il est temps de penser à créer une école russe. — Le Christ italien est beau, on peut même dire divin, mais c'est pour moi un étranger ».

Les *Ambulants*, illettrés et inintellectuels, avec parfois du talent, furent vaincus sans peine par les fondateurs du *Mir iskousstva*, cultivés et raffinés, de tendances et de formation cosmopolites, trop cosmopolites même et pas assez nationales. Ils rétablirent surtout le contact de la Russie avec l'art français contemporain. L'Italie joue principalement son rôle dans l'architecture. Les membres du *Mir* préconisent en partie le retour au classicisme palladien, tel que Quarenghi l'avait importé au XVIIIe siècle.

La guerre, puis la révolution sont venues depuis. M. Réau fournit des renseignements contrôlés sur la situation actuelle de la Russie au point de vue des arts. On a la certitude que les Soviets ont heureusement respecté tout ce qui offrait de l'intérêt. Nous sommes rassurés sur le sort des tableaux, des sculptures, des meubles et des objets qui garnissaient les musées, — notamment les chefs-d'œuvre italiens de l'Ermitage, — et les palais. Quant à l'art, actuellement, il ne peut être dans un état prospère. Abordant le chapitre des aberrations, M. Réau nous dit la grandeur et la décadence du Futurisme qui, après avoir été élevé à la dignité d'art soviétique, a été renié depuis comme extravagance bourgeoise.

Gabriel Rouchès.

Benedetto Croce, *Bréviaire d'Esthétique*. Traduction de Georges Bourgin. — Paris, Payot, 1923; in-16, xvi-182 pages.

Il faut remercier sincèrement M. Georges Bourgin d'avoir mis à la portée du public français ce *Breviario d'Estetica* de B. Croce, où le philosophe napolitain a résumé, d'abord à l'usage des Américains, tout l'essentiel de la doctrine qu'il avait exposée, dès 1902, dans son volume fameux *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (traduit en français par M. Bigot, 1904). La doctrine contenue dans cet ouvrage a eu, en Italie, un écho profond et a renouvelé, pour une assez large part, l'esprit et la méthode de la critique littéraire, même chez ceux qui restent attachés à ces enquêtes préalables d'ordre historique, dont M. B. Croce a donné lui-même d'admirables modèles, à côté de son œuvre de philosophe et d'esthéticien. Il était assez naturel que ses idées, fondées en grande partie sur la philosophie de Hegel, reçussent un accueil empressé en Allemagne; elles ne sont pas ignorées en France, mais elles n'ont guère débordé du groupe restreint des esthéticiens et des italianisants; peut-être ce qu'elles ont d'un peu abstrait et de systématique se trouve-t-il en opposition avec notre goût d'impressionisme, et avec notre curiosité psychologique qui ne nous permet guère de considérer une œuvre en soi, sans y rechercher la personne de l'auteur qui l'a conçue et écrite, et l'image du temps pour lequel elle a été faite. M. B. Croce aime l'absolu, et nous nous plaisons dans le relatif. Mais cette incompatibilité elle-même n'a rien d'absolu, et il faut se réjouir que la traduction simple, exacte, claire, de M. G. Bourgin contribue à mieux faire apprécier en France une pensée originale et pénétrante. L'auteur a écrit une préface spéciale pour la traduction française, et a joint aux quatre chapitres du *Breviario* original deux articles qu'il avait publiés plus tard.

Mais en français, *Bréviaire* ne me semble pas très heureux; nous n'allons pas jusqu'à souhaiter qu'en matière d'esthétique ceci devienne le bréviaire de nos compatriotes : de l'indifférence ne tombons pas dans le culte! Le sens est ici « Abrégé ».

H. H.

Anselmo Bernardino. *Saggio di una Bibliografia della letteratura economico-finanziaria della guerra e del dopo-guerra* (1915-1921). Torino, Anonima libraria italiana, 1922, in-8° [109 p.]

Faire connaître ce qui s'est publié en Italie sur les questions de finance et d'économie politique pendant et après la guerre, préciser la contribution apportée par les savants italiens au progrès des sciences qui s'y rapportent : tel est le double objet de ce travail. On a souvent prononcé le mot de banqueroute

de la science économique en présence des démentis qu'ont infligés aux dogmes de cette science les événements de la guerre mondiale. M. Bernardino croit au contraire à la permanence de ces dogmes. Il croit aussi que, « au point de vue du progrès de la science économique, le conflit mondial a été un bien. » Ce conflit lui a attiré un plus grand nombre d'adeptes, et il a dirigé les recherches vers des horizons moins nuageux, sur un terrain plus positif.

Il en est de même des questions financières, dont la plus impérieuse était et est restée de « fournir à l'Etat les moyens nécessaires pour poursuivre la lutte armée sans porter à l'organisme économique une atteinte pouvant compromettre son existence. » Les questions d'emprunt et d'impôts ont été reprises et traitées à nouveau, et forment l'une des parties les plus importantes de la nouvelle littérature.

Cette introduction est suivie d'une double liste d'ouvrages ou d'articles de revues et de journaux ayant trait les uns aux matières économiques, les autres aux matières financières.

Eugène Bouvy

Chronique

— Les collections d'auteurs classiques italiens se sont multipliées, en ces dernières annees, d'une façon tout à fait remarquable ; ce sont des éditions présentées avec un grand soin, accompagnées d'introductions et de notes. On connaît depuis assez longtemps la *Collezione di classici italiani con note* (Unione tipografica torinese), qui, sous l'habile direction de M. le professeur G. Balsamo-Crivelli, a déjà publié un nombre élevé d'élégants volumes ; le directeur de la collection a présidé lui-même à la réimpression du *Primato* de V. Gioberti, en 3 vol., et du livre de Tommaseo intitulé *Dell'Italia* (2 vol.).

Mais l'activité de M. G. Balsamo-Crivelli ne s'arrête pas là : c'est encore lui, croyons-nous, qui dirige la *Biblioteca di classici italiani* de la maison Paravia, enrichie, en ces dernières années, de quelques volumes fort importants ; c'est par exemple la *Divine Comédie* avec le très bon commentaire de Carlo Steiner, le *Roland Furieux* avec les notes de Ferruccio Martini, et en dernier lieu l'*Adone* de G. B. Marino, présenté par M. G. Balsamo-Crivelli. La couverture de chaque volume reproduit une vignette dont le style nous reporte au temps de chaque auteur. On voit que le bon goût préside autant que la science à ces éditions destinées à la jeunesse studieuse.

Et voici une nouvelle collection, publiée à Florence par l'éditeur L. Battistelli, dont nous avons sous les yeux les deux premiers volumes; *Canti* de G. Leopardi (1921) et *Scritti scelti* de G. Giusti (1922). Sont annoncés ensuite les *Fiancés* de Manzoni et des *Scritti scelti* de Mazzini L'édition des poèmes de Leopardi, tant de fois réimprimés avec d'excellents commentaires, a été confiée à M. G. A. Levi, qui est depuis longtemps connu par de solides travaux sur le poète de Recanati. L'introduction générale, les notices sur chaque pièce, les notes sont abondantes, nourries, précises. C'est une édition qu'on ne peut plus se dispenser de consulter. — M. A. Zanella a été bien inspiré en enfermant dans un volume de 232 pages le meilleur de l'œuvre de Giusti, qui demeure très caractéristique au milieu de la production du XIXᵉ siècle, mais dont bien des pages se sont vite démodées. Les extraits en prose occupent 128 pages. Les *scherzi* en vers une centaine. Les notes sont sobres et utiles.

D'autre part, la « Libreria editrice fiorentina » publie une série de textes qui

intéressent directement la littérature, sous le titre *I libri della Fede* Le premier volume de la série contient les *Fioretti;* le quatrième, que nous avons sous les yeux est un très intéressant recueil de vieux chants populaires religieux, *La poesia religiosa del popolo italiano*, recueillis par Paolo Toschi, avec une introduction et une bibliographie. Parmi les volumes annoncés signalons la Légende dorée, des textes de G. Dominici, J. Passavanti, G. Savonarola, Jacopone da Todi, les *Sermoni evangelici* de F. Sacchetti, etc...

H. H.

— Derniers volumes reçus de la *Biblioteca sansoniana straniera diretta da Guido Manacorda :* STENDHAL, (Henry Beyle), *La Certosa di Parma,* versione e notizia introduttiva di Maria Ortiz ; XL-537 pages in-16, en deux tomes ; Florence, Sansoni, 1922.

L'Elegia pagana anglosassone, traduzione con testo a fronte e studio critico, a cura di Aldo Ricci ; 1 vol. in-16 ; XI-161 pages ; Florence, 1921.

LORD BYRON, *Caino*, con introduzione e note di Giuseppe De Lorenzo ; traduzione di Ferdinando Milone (avec texte en regard) ; Florence, 1922 ; 201 pages in-16.

GOETHE, *Torquato Tasso*, texte et traduction, par Antonio Carafa.

R. WAGNER, *I Maestri Cantori*, texte et traduction, par Guido Manacorda.

AUG. STRINDBERG, *Storia d'un'anima*, traduction de A. Ahnfeldt.

P.-B. SHELLEY, *Liriche e frammenti*, texte et traduction par Cino Chiarini.

Cette collection se recommande par le très grand soin avec lequel elle est dirigée, et par l'excellente exécution des volumes.

— Nous avons sous les yeux le fascicule de décembre 1922 du *Bullettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa*, publié par la « Biblioteca Nazionale centrale » de Florence. Nous croyons intéressant d'extraire quelques chiffres instructifs de la « statistique des publications inscrites dans le bulletin de 1922 ».

Sur 6326 publications, 1532 ont paru en Lombardie, 1104 en Toscane, 764 en Piémont, 628 dans le Latium, 579 en Emilie, 511 en Sicile, 287 en Ombrie, 258 en Campanie, 254 en Vénétie, 101 en Ligurie. Les autres régions tombent au-dessous de 100 (Pouille, 96, etc...).

La Lombardie tient la tête pour les publications musicales, 373 (Toscane, 103), les romans, 231 (Toscane, 164), l'agriculture, industrie et commerce, 106 (Piémont, 52), le théâtre, 69 (Latium, 50), les beaux-arts, 57 (Toscane 40 ; Latium, 30), les sciences médicales, 74 (Emilie 36 ; Toscane, 34), et physiques, 42 (Emilie, 19) ; — la Toscane pour les livres scolaires, 177 (Piémont, 122 ; Ombrie, 100), la philologie, 111 (Emilie, 66 ; Lombardie, 64) ; l'histoire, 70 (Emilie, 55) et la poésie, 40 (Lombardie, 30) ; — le Piémont pour les livres religieux, 58 (Toscane, 27), la philosophie, 37, (Toscane 34 ; Latium, 33), et les ouvrages sur la guerre et la marine, 31 (Latium, 27) ; — le Latium pour les sciences sociales, 128 (Lombardie, 117) ; — La Sicile pour l'instruction et l'éducation, 138 (Lombardie, 36).

En dehors des livres imprimés en italien, 124 ont été publiés en latin, 88 en français, 38 en anglais, 22 en grec. — Les traductions, au nombre de 413, se répartissent ainsi : du français, 208: de l'allemand, 89 ; de l'anglais, 76 ; du latin, 23 ; du grec, 17.

— Nous avons eu la joie de recevoir le premier numéro de la *Rassegna di Studi Francesi*, publiée par la section apulienne de l'Union intellectuelle franco-italienne, grâce au zèle infatigable et désintéressé de M. le Professeur. N. Cacudi, et dont la direction est assumée par lui en collaboration avec M. le professeur F. Marletta.

Ce numéro contient, après un court et substantiel programme, un fragment de cours professé l'hiver dernier à la Sorbonne par H. Hauvette : « Paris dans l'Orlando Furioso », un beau sonnet de Pierre de Nolhac (pour l'Italie en guerre : mai 1915) ; une étude de Nicola Cacudi. « Gioacchino du Bellay a Roma » une note de phonétique française, « L'H en français » par Hilaire Vandaele, de l'Université de Besançon, et une très utile bibliographie, contenant d'assez longs comptes-rendus de MM. F. Marletta et N. Cacudi. Nous souhaitons le meilleur succès à cette entreprise généreuse.

— D'autres sociétés franco-italiennes ont été fondées cette année, l'une à Aix en Provence, sur l'initiative de MM. Aude, conservateur de la bibliothèque Méjanes, Duranti de la Calade, Paolantonacci, professeur au lycée Mignet à Aix. « Dès le premier jour s'est affirmée l'intention des membres de la jeune société d'être, non pas un simple groupement de gens du monde échangeant des propos agréables, mais un véritable cercle d'études sérieuses et profitables. » La Société aixoise d'Etudes italiennes s'est constituée définitivement au début de mai 1923.

A la fin du même mois s'est manifestée l'existence d'une Société Marseillaise d'études italiennes, due à l'initiative de M. Paul Paoli professeur au lycée de Marseille, avec le concours et l'appui des autorités, des sociétés françaises et des personnalités les plus en vue de la colonie italienne. Dans le cadre beaucoup plus vaste de Marseille, cette société aura nécessairement une activité très différente de la société aixoise : elles se prêteront un mutuel appui ; toutes deux ont un beau travail de rapprochement à entreprendre ; elles l'entreprennent avec ardeur, et nous les en félicitons. L'inauguration de la société Marseillaise a coïncidé avec le passage en Provence de M. H. Hauvette, président de l'Union intellectuelle franco-italienne, qui a tenu à cette occasion, le 31 mai, une conférence sur « Carducci poète. »

— Madame Marcelle Tinayre a fait le 3 mai à l'Institut Français de Naples, devant une salle absolument comble, une délicieuse causerie sur le sujet suivant : « *Comment je suis devenue romancier*. » S. A. R. la Duchesse d'Aoste y assistait ainsi que toute l'élite intellectuelle et aristocratique de Naples.

Le Gérant : EUVRARD-PICHAT.

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

Due lettere inedite di Joseph de Maistre al Duca di Serracapriola.

Nell' *Archivio storico per le provincie napoletane* (vol. XLVI, 1922) ho inserito un saggio sul *Duca di Serracapriola e Joseph de Maistre*, valendomi, tra l'altro, di un carteggio inedito, che ho ritrovato in Napoli in casa Serracapriola ; e alla fine del saggio ho pubblicato un gruzzolo di lettere inedite del De Maistre. Posteriormente, alcune altre ne sono state rinvenute tra le carte del Serracapriola, e due di esse offro alle *Etudes italiennes*.

Rimandando al mio saggio per tutto ciò che riguarda la vita, il carattere del Serracapriola e le sue relazioni col De Maistre, basti qui ricordare che Antonino Maresca, duca di Serracapriola, (1747-1822), fu per quarant'anni ministro plenipotenziario del re di Napoli alla corte russa, e per un certo periodo il solo rappresentante che avesse colà la casa dei Borboni. Nel mio articolo citato, ho dato notizia del carteggio di lui con Luigi XVIII e coi principali personaggi dell' *ancien régime*.

B. Croce.

I

« **Monsieur le Duc,**

« **Lorsqu'avec la permission de V. E. je me prévalois de son couvert pour « faire parvenir sûrement mes lettres à mon frère, je prévoyais peu que**

« je dusse un jour l'en remercier de vive voix à Pétersbourg. Rien n'étoit « plus éloigné de toutes mes idées, et si je n'avois écouté que mon incli-« nation, je ne me serois jamais déterminé à me jetter dans une carrière « nouvelle pour moi : mais puisque le Roi l'a voulu absolument, j'ai tout « de suite tourné les yeux sur un membre de la diplomatie de Pétersbourg « universellement connu par le caractère le plus distingué, et par l'inté-« rêt particulier qu'il veut bien accorder aux sujets de S. M. le Roi de « Sardaigne. Il serait inutile de nommer ce Ministre à V. E. Votre modes-« tie même ne peut le méconnaître ; mais je dois vous dire, Monsieur le « Duc, que je compte infiniment sur ses bontés. Eclairé par ses connais-« sances, mes premiers pas seront moins chancellans, et ma docilité lui « prouvera l'opinion que j'ai de sa personne.

« Je suis avec respect »,

Rome, 11 mars 1803. Monsieur le Duc,
De V. E.
le très humble et très obéissant Serviteur.

Le Comte de Maistre, Régent de la Chancellerie de Sardaigne, envoyé extraordinaire, Ministre plénipotentiaire de S. M. S. près S. M. Le Tzar.

II

« Mon cher et excellent Duc,

« Je suis arrivé dimanche passé 5, en sept jours. C'est beaucoup de « temps lorsqu'on ne s'est pas déshabillé ; mais vous ne pouvez vous faire « une idée des chemins, endroits et de l'état des postes. Tantôt point de che-« vaux, et tantôt des chevaux harassés et détestables. Il m'est arrivé d'en « voir dételler deux qu'on abandonna sur la route, livrés, comme ceux « d'Hyppolite, *à leurs tristes pensées*. Je me flatte qu'à son retour le Pos-« tillon les aura retrouvés précisément à la même place. Quelquefois il a « fallu courir chez les paysans du voisinage pour avoir des chevaux, et « les payer 10, 15, et jusqu'à 25 roubles, au lieu de quatre. Tout cela au « fond, M. le Duc, vient de ce que je suis parti un lundi ; sans cela tous « les chevaux auroient été à mes ordres et gras à pleine peau. Sérieuse-« ment, je crois que dans un moment tel que celui où l'empire entier est en « mouvement, ce n'est pas merveille que les Postes boitent un peu, et per-« sonne n'a droit de se plaindre.

« On vient de nous donner pour certaine l'ouverture définitive des Ports ;

« je le croirai si vous me l'écrivez. Mais comment vont vos jambes, cher « Duc? Il me semble qu'elles ne recouvreront tout leur ressort, sans au« cune diminution, que dans les allées de Morsinka.

« Depuis la translation du gouvernement, il n'y a plus à Polock que l'éta« blissement des Jésuites qui est très considérable. Ils n'entretiennent pas « moins de 300 personnes en tout genre, les religieux, novices, frères et « pensionnaires compris. Tous les arts mécaniques nécessaires dans tous « les genres font partie de l'établissement; autrement ils ne pourroient « pas subsister. Ils ont même dans l'ordre des prêtres un grand violon qui « est allemand. Il y a partout le même ordre et la même propreté que « vous avez jadis observés chez eux. La maîtresse de la maison que j'oc« cupe disoit à mon valet de chambre : « Sans eux, nous serions des bêtes ». « En effet, ils élèvent toute cette jeunesse, et au lieu de lui demander de « l'argent, ils lui en donnent, car ils font des aumônes immenses. Ancien« nement, M. le Duc, on faisoit des sottises comme à présent. On aimoit le « jeu, la table, les spectacles, les dames même, à ce que j'ai ouï dire; « mais il y avoit toujours deux articles sacrés: *Nostro Signore in cielo e « nostro Signore in terra*. Ceux de la terre se sont malheureusement laissé « persuader de livrer leur jeunesse à des bandits qui ont produit ce que « nous voyons *colla nostra non piccola soddisfazione e felicità*. Je souhaite « donc de tout mon cœur que nos anciens instituteurs reviennent sur l'eau « pour apprendre à nos enfants ce qu'on vouloit très mal à propos nous « faire oublier.

« Allez vite, mon cher Papa, chercher à Morsinka joie et santé. Mettez« moi, je vous en prie, aux genoux de Madame la Duchesse. Je baise les « deux joues de l'aimable duc Nicolas et la main de sa charmante sœur. « Agréez, M. le Duc, l'assurance bien sincère de mon affectueux dévoue« ment et de mon tendre et éternel attachement.

le Comte de MAISTRE.

Poloch, 8 (20) mai 1812.

« Mille tendres compliments, je vous en prie, au Comte de Saint-Julien. « Priez-le de ma part de vouloir bien présenter mes hommages sur le grand « Quai ou à la rue Sadavoï, et enfin où il voudra, car j'ai pleine confiance « en lui.

L'Insoluble problème de la « Joconde »[1]

Sitôt qu'on approche Léonard on rencontre Monna Lisa, et sitôt qu'on aborde celle-ci elle vous ramène au sentiment de l'in-

1. On remplirait toute une bibliothèque avec les ouvrages où il est question du portrait de Monna Lisa. A une documentation sérieuse ceux-ci, qui sont essentiels, suffiront :

VASARI, *Vite de' piu eccellenti pittori...* Firenze 1550, et éd. Milanesi t. IV 1879.

Breve vita di Leonardo da Vinci scritta da Anonimo (dans l'Archivio storico italiano t. XVI 1872).

LOMAZZO, *Idea del tempio della Pittura*, 1590.

PÈRE DAN, *Trésor des Merveilles du Château de Fontainebleau*, 1642.

Inventaire des tableaux du Roi rédigé par Bailly en 1710, publié par F. Engerand, 1899.

EUGÈNE MÜNTZ, *Léonard de Vinci*, 1899.

LUDWIG PASTOR, *Beschreibung der Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, 1905.

SALOMON REINACH, *La tristesse de Monna Lisa*, dans le Bulletin des Musées et Monuments 1909.

Les copies de la Joconde, dans la Rev. Archéol de 1911.

L'acquisition de la Joconde dans la Rev. Archéol. de 1913.

BERTOGLIO PISANI, dans Arte et Storia, du 15 janvier 1912 : *La Gioconda*.

PELADAN, *Histoire d'un tableau* (Les Arts janvier 1912).

MARZOCCO 21 décembre 1913.

COPPIER, *La Joconde est-elle le portrait de Monna Lisa?* (Les Arts janv. 1914).

MALAGUZZI-VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro, t. II : Bramante e Leonardo da Vinci*, Milan 1915.

POGGI, *Leonardo da Vinci, la Vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata*, Florence 1919.

SCHIAPPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milan 1921.

ADOLFO VENTURI, *Leonardo da Vinci pittore*, Bologne 1922.

COPPIER, « *Les vierges aux Rochers et la légende de la Joconde* ».

Revue des Deux Mondes. 1er mars 1923.

A titre de curiosité je signale L. Roger Milès : *Léonard de Vinci et les Jocondes*, 1923.

D'une manière générale on aura profit à consulter la Raccolta Vinciana, 11 fascicules de 1905 à 1922, Milan.

connu. Il ne s'agit pas du tout du « mystère » ou de « l'énigme insondable » de son sourire, que nous laissons aux littérateurs en quête d'effets, mais des obscurités qui enveloppent l'histoire de son portrait. Comme il nous reste très peu d'œuvres de Léonard et que celle-ci est le seul portrait bien authentique qui nous soit parvenu, beaucoup d'historiens, et d'excellents, ont cherché à les éclaircir. Mais aucun n'a voulu que sa peine fût perdue ; chacun a apporté coûte que coûte une hypothèse, qui n'a à son tour qu'un tort : remettre en question un texte connu ou un fait établi. Vouloir du définitif sur la Joconde en l'état actuel de nos connaissances, c'est tourner en rond autour d'elle, quoi qu'on en ait. Si bien qu'aujourd'hui, qui se contente d'enchaîner logiquement les difficultés, de montrer avec précision qu'une autre naît quand on en résout une, risque de faire œuvre originale ! Une ignorance qui se connaît et qui défend ses droits en étalant ses raisons, n'est-ce point déjà quelque chose ?

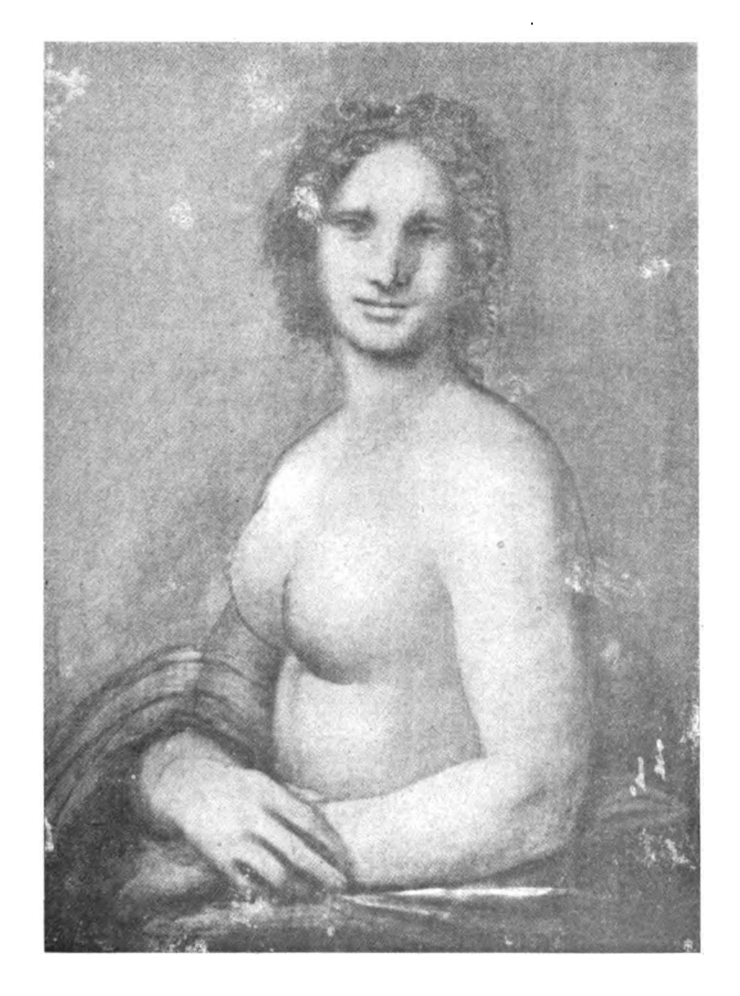
I. — Le premier témoignage qui concerne la « Joconde » a été émis chez nous. Lorsque le 10 Octobre 1517 le cardinal italien Luigi d'Aragona vint visiter au manoir de Cloux le vieux maître, son secrétaire Antonio de Beatis nota quelques détails de la visite mémorable : Léonard leur montra « tre quadri, uno di certa donna fiorentina facta di naturale, ad instantia quondam magnifico Iuliano de Medicis »...

Immédiatement les difficultés se lèvent, et le doute avec elles. Le portrait ainsi désigné ne peut pas, semble-t-il, être le tableau que le Louvre possède. Monna Lisa, femme de Francesco del Giocondo qui fut prieur de Florence, serait bien la jeune femme dont nous avons les traits suaves sous les yeux dans la grande Galerie du bord de l'eau ; mais la jeune florentine dont Léonard a montré le portrait à ses deux visiteurs et dont parle de Beatis en serait une autre, que nous n'avons plus. Celle-ci était sans doute une courtisane, maîtresse de Julien de Médicis. L'orgueilleux amant la fit peindre par Léonard à Rome vers 1513. Mais quand il eut épousé en 1515 Philiberte de Savoie, il eut peur probablement que le tableau de sa maîtresse éveillât la jalousie de sa femme. L'effigie était compromettante en effet : nous l'avons perdue, mais dix copies nous restent, qui toutes ont quelque res-

semblance entre elles, toutes sont de style plus ou moins léonardesque, et quelques unes assez bonnes pour avoir été attribuées à Léonard. Elle était nue, à mi-corps, ronde de formes, prêtant par sa plénitude même aux caresses du pinceau de l'artiste. Julien, inquiet ou simplement prudent, laissa donc le tableau au peintre, qui l'aura porté en France où l'a vu et signalé le bon secrétaire du Cardinal. Et plus tard, à la mort de Léonard, son élève Francesco Melzi l'aura remporté à Milan où des disciples l'ont copié.

Soit. Mais alors, pendant que le Cardinal et son secrétaire admirent cette nudité savoureuse, où était *notre* Joconde ? Elle n'était donc pas dans l'atelier de Léonard ? Et comment expliquer que l'original de l'autre portrait, original d'un tel maître s'il vous plaît, soit perdu, alors que plusieurs copies de disciples ou d'imitateurs subsistent ? Cela est bien étrange! Plus étrange encore, que François Ier, gourmet en cette matière, n'ait pas acheté ce morceau de choix : morceau de Roi. On aboutit à cette invraisemblance absolue : un tableau que Léonard montre avec fierté, que les deux visiteurs admirent, que l'un d'eux s'empresse de signaler (l'amie demi-nue de Julien de Médicis) disparaît ; et il nous reste un portrait (la Joconde du Louvre) qu'alors personne n'a vu, tout au moins dont personne ne parle. L'œuvre cependant est assez belle et a dès le XVIe siècle suscité assez d'admirations pour que Léonard ait voulu en faire honneur au cardinal d'Aragon, parent des Este, familier de la cour cultivée et dilettante de Ferrare, et ami très cher de Léon X.

Il reste, il est vrai, une autre hypothèse : c'est que Léonard ne l'aurait pas apportée chez nous. François Ier l'aurait achetée plus tard, à Florence sans doute, où elle était célèbre et après la mort du mari. Hypothèse ingénieuse ; elle expliquerait plusieurs faits, en particulier la description de Vasari, qui dans ce cas aurait pu voir de ses yeux à partir de 1524 le visage dont il parle avec une précision amoureuse. Mais en l'absence de tout texte qui l'étaye elle est destinée à rester « en l'air ». Celui qui nous sert de point de départ a du moins le mérite d'exister, d'avoir été écrit en France d'après les paroles mêmes de l'artiste, et de faire penser spontanément à une œuvre qui est en France depuis le XVIe siècle.



Dessin d'après une esquisse de Léonard. (Musée Condé à Chantilly)

II. — Il est donc plus simple de croire que le portrait signalé dans l'atelier de Cloux en 1517 par Antonio de Beatis est bien la Joconde que nous possédons.

De Beatis ne l'a pas explicitement identifiée ni nommée, mais il la signale dans l'atelier en même temps que la Sainte Anne et le Saint Jean Baptiste. Léonard les a montrés ensemble ; ensemble ils ont été guettés par François Ier, ensemble ils ont été acquis par lui du vivant ou plutôt après la mort de l'artiste ; ensemble ils sont passés au palais de Fontainebleau, où Cassiano del Pozzo la voit en 1625 et la décrit avec enthousiasme, malgré l'absence notée des sourcils, en lui donnant son nom *Gioconda* ; où le Père Dan enfin la retrouve en 1642, en précisant, par simple ouï-dire il est vrai, que François Ier l'acheta 4000 écus d'or.

Si on remonte, ce qui vaut mieux, aux vieux biographes italiens, Lomazzo, qui vit à Milan dans le souvenir toujours présent du maître, la signale en 1590 comme étant à Fontainebleau. Toujours en remontant, Vasari en 1550 porte le même témoignage. C'est elle que l'Anonimo Gaddiano entre 1542 et 1547 et Antonio Billi signalent comme l'un des portraits exécutés par Léonard à son retour à Florence, un autre étant le portrait de Ginevra d'Amerigho Benci. Le portrait fut d'ailleurs fameux, « era tenuta cosa maravigliosa », dit Vasari. Quand le Maître le porta à Milan à son second séjour (1506-1512), il y fut étudié et copié, et nous avons certaines de ces copies.

Oui, le tableau du Louvre est bien Lisa del Giocondo. Sans doute la description de Vasari ne concorde pas en tout avec le fameux portrait. Mais c'est qu'il ne le décrit que par ouï-dire ! Le biographe hâbleur omet des détails qui nous frappent entre tous, les belles mains, le paysage pittoresque du fond ; en revanche il prodigue des détails qu'il n'a pas vus, qu'il n'a pas vu voir, puisqu'il n'est arrivé à Florence qu'en 1524 et que Léonard était parti pour la France avec son chef-d'œuvre en 1516. Quand l'artiste et elle franchissaient les monts, le critique était à Arezzo un bambin de quatre ans ! Voilà pourquoi il lui prête des cils et des sourcils qui lui manquent. Si elle n'en a pas, ce n'est pas qu'elle les ait perdus au cours de lavages : c'est qu'elle n'en a jamais eu parce qu'en bonne florentine elle s'épilait. Cette mode

bizarre donne aux visages de l'époque cet air de grande douceur, beaucoup de fondu à la partie la plus expressive : le front et les yeux. C'est la Renaissance classique qui va bientôt dessiner fortement la fière courbe des sourcils : deux arcs de triomphe dans un front droit comme un mur de marbre. En compensation Vasari mentionne des traits exacts, et le plus intime, le sourire, qui lui parait comme à nous légèrement « malinconico ».

Ainsi le témoignage de Beatis en 1517, au retour de sa visite, s'applique bien à elle. Portraiturée à Florence entre 1503 et 1505 et apportée en France, elle n'a sans doute quitté l'atelier de Léonard que pour le cabinet de François I[er]. Cette florentine est trois fois française : par la prédilection de l'artiste qui la garda dans son exil volontaire, par le goût du Roi qui la désira, par l'intimité qu'ont entretenues avec elle quatre siècles d'admiration et d'études.

III — Seulement, voici que surgit une nouvelle difficulté. Comment Lisa del Giocondo a-t-elle pu être portraiturée « sur les instances de feu le Magnifique Julien de Médicis ? »

Sans doute il y a dans cette Renaissance « esthète », des exemples de portraits féminins faits à la prière d'un autre que le mari, au vu et au su de lui et de tous. La Beauté alors est à tout le monde. La personne qui la détient, par la grâce de Dieu ou des dieux, en doit compte aux dévots : elle n'est que le tabernacle de la déesse. Le Louvre possède le portrait de Jeanne d'Aragon, femme d'Ascanio Colonna, connétable de Naples. Sa beauté fut célèbre : le philosophe Nifo et le cardinal Pompeo Colonna, deux platoniciens, la portent aux nues, aux nues très hautes où habitent les Εἴδη éternelles. Quand elle est fiancée en 1518 le cardinal Bibbiena, alors légat en France, la fait peindre par Raphaël (qui envoie à Naples un des élèves la dessiner d'après nature) et donne à François I[er] la jolie effigie, qui va ainsi rejoindre Monna Lisa dans la collection de Fontainebleau où le Primatice lui refera bientôt un peu de toilette. Mais le cas des deux jeunes femmes n'est pas du tout le même. Jeanne d'Aragon est une beauté fameuse, étiquetée si on peut dire. C'est comme telle qu'on la fait peindre, et que Raphaël ou un de ses élèves la peint en tous ses atours, toque rouge ornée de pierre-

ries, robe de velours rouge doublé de soie jaune. Jolie poupée-mannequin! C'est comme telle que Bibbiena l'offre à François Ier, amateur de jolies femmes même en effigie. Bon moyen, pour un diplomate, de faire sa cour! Mais Monna Lisa n'est pas belle; elle n'a point passé pour telle, et elle s'offre sans luxe, peut-être même en triste costume de deuil.

Ce n'est donc point comme beauté universellement reconnue que le Magnifique fit peindre par Léonard une jeune femme qui était mariée. Etrange initiative vraiment! Et de qui? Nous connaissons ce médiocre personnage. Nous ne le connaissons pas seulement par l'Histoire. C'est lui que Michel Ange a assis, héroïque et musculeux, au-dessus de son tombeau dans la Sacristie Neuve de San Lorenzo, en Imperator qui tient le bâton de commandement parce qu'il fut condottiere de la Sainte Eglise. Il est là, au-dessus du « Jour » et de la « Nuit », c'est-à-dire du Temps! Personnage falot pourtant; doux, indécis et faible. Exilé de Florence en 1494, il n'y rentre que dans les fourgons de l'étranger en 1512 à la suite des Espagnols, et ne peut s'y maintenir. Il se retire à Rome, à l'ombre du Vatican où réside son frère. Quelle chance eut ce pauvre homme! Léonard peint pour lui une jeune femme, Michel Ange le sculpte en beauté: tous deux l'immortalisent.

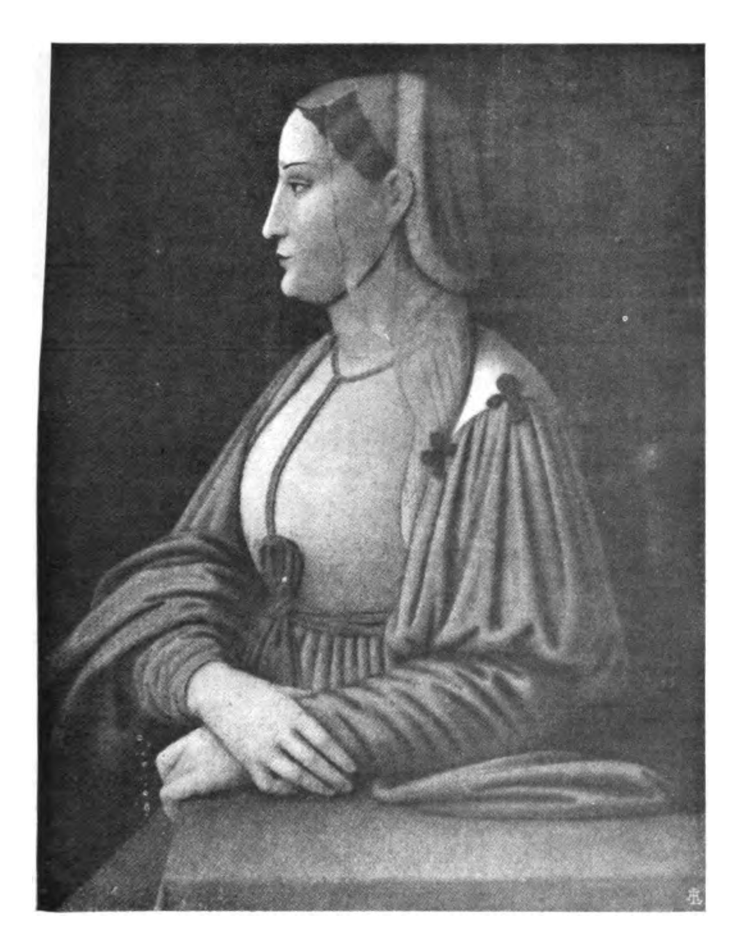
Est-ce donc lui qui aurait commandé la Joconde? devant les graves inductions où nous voici amené nous reculons, comme l'explorateur devant un noir précipice. Antonio de Beatis a-t-il mal entendu ce que Léonard disait au cardinal d'Aragona? (car ce sont bien les paroles de Léonard qu'il a notées). Non, car c'est un détail très précis, comme les autres qui l'accompagnent. Mais fut-il exact? Oui, car de Beatis est un esprit simple. Quand il s'agit de témoignages il faut se méfier des hommes intelligents: ils commentent, donc ils interprètent, ils barbouillent tout de leur personnalité. De Beatis n'a pas ce défaut: c'est un bon enregistreur, d'horizon court et plat, qui n'amplifie ni n'embellit. Frappé de cette visite à l'illustre compatriote, saisi à l'aspect de ce grand vieillard « de plus de LXX ans, peintre le plus excellent de l'époque », il a vu, il a écouté, et consigné. Quant à supposer que Léonard s'est lui-même trompé sur l'origine du portrait déjà vieux de 13 ans, il n'y faut pas non plus songer. De Beatis nous rapporte que son bras droit commençait à être pa-

ralysé, non sa belle intelligence, qui étalait aux visiteurs dans ses manuscrits couverts de dessins, le fruit de son activité scientifique, particulièrement ses études d'anatomie.

Alors nous ne pouvons nous dérober à la question qui nous presse : comment est-ce Julien de Médicis qui a commandé la « Joconde » ? devons-nous croire que la jeune femme, troisième et trop jeune épouse du vieux Francesco del Giocondo, aurait demandé des compensations intimes au puissant personnage ? Celui-ci, satisfait et vaniteux, l'aurait voulue en peinture, tout comme les amants d'aujourd'hui veulent des photographies de leur bien-aimée. Peut-être même, pourrait-on ajouter, l'a-t-il fait peindre tour à tour habillée et nue. Car les jeunes femmes nues à mi-corps que nous avons signalées, à Chantilly, à Pétrograd, à Bologne, à Rome, à Milan etc... et qui semblent remonter à un modèle unique, lui ressemblent par quelques traits : malgré les différences, c'est même position des bras et des mains, même expression, surtout même sourire. Quoi d'étonnant à cette complaisance de Léonard ? N'avait-il pas peint à Milan les portraits des maîtresses du More : Cecilia Gallerani et Lucrezia Crivelli ? Les exigences d'un amoureux l'auront poursuivi à Rome en 1513, exigences d'un patron attitré qui le fait installer au Belvédère du Vatican, exigences d'un Médicis, tout puissant par le pontificat médicéen de son frère Léon X.

Mais il est impossible de se rendre à ces arguments. D'abord, les jeunes femmes nues en buste sont hors de cause. La plus belle d'entre elles, qui les résume toutes, celle du Musée Condé à Chantilly, n'est qu'un dessin à la pierre d'Italie, elle n'est pas Monna Lisa, et elle n'est pas de Léonard. Comme elle, les autres ne sont que des imitations de disciples ou d'émules : courtisanes si l'on veut, mais qui s'inspirent d'une étude préparatoire du Maître pour le portrait du Louvre.

Quant à celui-ci il ne peut avoir été fait à Rome en 1513 puisque le portrait de Maddalena Doni, de Raphaël, qui en est une réminiscence, date de 1505, et qu'il a été fait à Florence. Monna Lisa elle-même est un souvenir lointain, mais non douteux, d'un célèbre buste de femme inconnue, aujourd'hui au Musée National, où le maître de Léonard, Verrocchio, a pour la première fois essayé cette admirable position des bras, « raccolte insieme »



BERNARDO DEI CONTI. — Portrait de Margherita Colleoni.

(Galerie de Berlin).

comme le dira Léonard lui-même dans le *Traité*, et des mains ici presque croisées. Cette nouveauté heureuse avait frappé les portraitistes. Tout en elle est florentin, depuis ce détail d'attitude jusqu'à l'épilage des sourcils, et le souci de la construction, et la forte précision du dessin sous le voile du *sfumato*. Elle est toute proche, par l'âge et la figure, de la Sainte-Anne peinte à Florence à partir de 1505. Enfin, avouons spontanément qu'elle n'a pas l'air d'une femme légère. Je sais bien qu'on ne sait jamais... Tout de même la pseudo Laura Dianti de Titien par exemple, qui est au Louvre, a un autre air et une autre attitude ; ne disons pas une autre expression, car ce bel et placide animal n'en a aucune. Laura (ou Isabella Boschetti ?) n'est qu'une urne de volupté sous les yeux avides du duc de Mantoue, son amant ; la jeune femme formée par les mains de Léonard, tout en étant très vivante, est un calice de spiritualité. Croyons donc, sans remords, que l'épouse de Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo, l'un des Buonomini de Florence en 1499 et des Prieurs en 1512, fut digne de son considérable mari, digne aussi d'Anton Maria di Noldo Gherardini dont elle était la fille.

Et puis, comment concilier la maligne hypothèse avec certains caractères du portrait ? Laissons le voilé du sourire autour de la bouche et des yeux, qui peut laisser soupçonner un chagrin, tout au moins une mélancolie : on risque trop ici l'impressionnisme personnel. Mais comment ne pas remarquer cette absence de bijoux, cette sévérité du costume, qui frappe d'autant plus qu'elle contraste avec le luxe florentin de 1503-1505, surtout dans les portraits féminins, où les clientes de Ghirlandaio et de Botticelli ont voulu paraître avec tous leurs avantages : corsages brochés, rinceaux de perles dans les chevelures aux tresses compliquées, diamants au front, pendentif au cou ? Est-elle en deuil ? Sans doute sa robe garde des traces de couleur, jaune et verte, mais d'un ton très sombre ; et un voile noir presque immatériel pose sur sa tête un crépuscule. Et voilà qu'un archiviste découvre dans le « Livre des Morts » l'enterrement à Santa Maria Novella le 1er juin 1499 d'une fillette de Francesco del Giocondo. Le Registre de l'état civil nous laisse donc deviner une maman inconsolable, que le peintre (si ce n'est une fable de Vasari ?) n'est parvenu à faire sourire que par des artifices, en l'entourant pendant

les séances de pose de « musiciens, chanteurs et bouffons ».

Ainsi le tableau du Louvre, qui est bien le portrait authentique de Lisa del Giocondo, n'est pas celui d'une femme infidèle qui aurait été la maitresse du Magnifique Julien de Médicis. Faisons un pas de plus : ce n'est pas Julien qui l'a commandé.

IV — En effet, il y a un autre témoignage que celui d'Antonio de Beatis sur l'origine du tableau. C'est le texte bien connu de Vasari dans ses *Vite* en 1550 : « Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Monna Lisa sua moglie ».

Cette fois nous voilà rassurés, puisque c'est le mari lui-même qui a pris l'initiative. Les « *Vies* » de Vasari ont été publiées pour la première fois en 1550, mais l'ouvrage, énorme, a certainement été écrit de 1546 à 1547 au plus tard : à cette date il n'y avait que vingt-six ans que Léonard était mort, et son souvenir vivait dans tous les ateliers de Milan et de Florence. Melzi d'ailleurs, l'élève chéri du Maître, a dû après sa mort venir à Florence pour achever de régler ses affaires et laisser aux florentins bien des renseignements directs.

Hélas ! des doutes viennent tout de suite troubler notre sécurité. Il n'est pas naturel que le portrait de Lisa del Giocondo ne soit pas resté chez Francesco del Giocondo, son mari, qui l'avait commandé ! Pourquoi Léonard l'a-t-il emporté avec lui de Florence, où il l'avait exécuté, à Milan dans son second voyage (1506), où il a été vu et imité par ses disciples, par exemple par Bernardo dei Conti dans le curieux portrait de Margherita Colleoni à la galerie de Berlin, puis à Rome sans doute, puis en France, où l'a vu Antonio de Beatis ? Bien entendu nous écartons tout de suite les insinuations qui sont des insanités. Avec la discrétion d'un homme du monde, le comte de Laborde suggère que ce portrait délicieux aurait bien pu être pour le peintre autre chose qu'un « objet d'art ». On devine ce que l'hypothèse à mots couverts du critique à cravate de 1850 a pu devenir sous la plume des amateurs de beaux scandales, fussent-ils rétrospectifs. Arsène Houssaye, toujours en veine de fantaisie romantique, crée en 1863 la légende de Léonard amoureux, multipliant les séances de pose. Amoureux de cinquante et un ans s'il caressa le visage aimé en 1503, de soixante et un ans si ce fut en 1513 !

Mais il est tout à fait superflu de recourir à une explication « sensationnelle ». Vasari donne peut-être la vraie, qui est très terre-à-terre : « quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto », après avoir peiné quatre ans, il le laissa inachevé. Grave témoignage ! Vasari, nous le savons, n'a pas vu le portrait, mais il a vécu dans les ateliers florentins qui l'avaient vu, parmi des artistes qui se souvenaient ou avaient recueilli des souvenirs. N'était-ce pas, peut-on remarquer, un déplorable défaut de Léonard ? Soit qu'il se décourageât devant la perfection inaccessible, soit qu'il fût naturellement inconstant, il aura abandonné ce tableau, comme le Saint Jérôme, comme l'Adoration des Mages, comme la Bataille d'Anghiari, comme la Sainte Anne. Son œuvre, très petite et mal conservée, a la beauté mélancolique des ébauches ou des ruines. Il était d'ailleurs à cette époque aussi « dispersé » qu'inconstant, semant ses talents d'ingénieur et d'architecte militaire en Ombrie et dans les Marches.

Précisément, au sujet de ce deuxième séjour à Florence entre 1501 et 1506, où il fait le portrait de Monna Lisa, nous avons un témoignage bien précieux, celui du chargé d'affaires d'Isabelle d'Este, marquise de Gonzague : Pietro da Nuvolara. A Isabelle qui désire ardemment avoir du Maître, pour son Studio ou sa Grotta, dans le Castello de Mantoue, un tableautin « pieux et doux selon son naturel », Nuvolara répond en 1500 et 1502 qu'il ne s'occupe plus que de géométrie, souffre impatiemment le pinceau et vit au jour le jour. Il fait bien d'autres portraits, mais il se contente de les esquisser, laissant à ses élèves le soin de les finir. Il aura donc été à l'égard de la Joconde deux fois infidèle, puisqu'il a pratiqué d'autres modèles, et qu'elle-même il l'a délaissée avant la fin. Dès lors, il n'aura pu livrer le portrait, ou le mari ne l'aura point accepté. L'œuvre aura suivi l'artiste de séjour en séjour, de Milan à Rome, de Rome en France, comme un laissé pour compte ou comme un travail incomplet !

Mais ici encore il est impossible que l'Histoire s'en tienne là. Le portrait, au témoignage de Vasari n'est pas achevé ? Mais le témoignage de Lomazzo, qui le compte au nombre des rares « opere finite » de Léonard, avec la Léda nue, contredit celui de Vasari. Et notre témoignage, à nous, confirme celui de Lomazzo. En regardant la Joconde on cherche vainement ce qui lui manque.

Ou plutôt nous voyons bien ce qu'elle n'a pas ; mais c'est ce qu'elle a perdu par les injures du temps ou des hommes. Extrême fragilité des glacis ? Ou interventions des restaurateurs comme celle de 1788, que signale la publication de l'Inventaire de Bailly par M. Engerand : « laver et vernir ? » Toujours est-il que laques et garances mêlées aux blancs sont parties, et avec elle les roses du frais visage. Seuls sont restés autour des doigts les tons vifs des carnations, parce que Léonard les avait demandés aux terres rouges d'ocre, plus stables que les garances. Mais il ne lui manque rien de ce qu'un analyste scrupuleux comme le fut Léonard pouvait lui donner. « Imperfetto » ? En quoi ? L'absence de sourcils est, nous le savons, le fait de l'épilage à la mode. Le dessin est d'une extrême finesse, comme il apparait à la commissure des lèvres et des yeux ; la facture très-précise, à la florentine, sous la fluidité qui la baigne. Les dégradations nuancées du clair-obscur sont étudiées avec une réflexion très arrêtée par un artiste qui ne fait qu'envelopper de tendresse moelleuse une construction sûre et une technique soignée. Les plis et les broderies du corsage, quand on les regarde de près, apparaissent ciselés comme par un orfèvre élève de Verrocchio. Sans doute le paysage dormant se voile de brume, et sur les glaciers l'air humide, peut-être la pluie, pose sa ouate. Mais penchons-nous : c'est d'une analyse de détail incroyable. Arêtes des rochers dolomites, reflets argentés dans le lac bleu, petit pont sur une rivière, une multitude de menues choses se révèlent à l'attention. Seulement elles sont subordonnées à l'ensemble par un art très classique, qui n'analyse que pour construire, et ne construit que pour tout imprégner d'atmosphère, tout envelopper de sentiment et de poésie.

V — La Joconde est donc achevée. Mais depuis quand ? On peut se demander s'il n'est pas possible de concilier le témoignage de Vasari et celui de nos yeux. Léonard à Florence a très bien pu laisser le portrait inachevé, même après quatre ans de travail, et le garder par devers lui ; mais à Milan durant son second séjour (1506-1512), mais à Rome (1512-1516), enfin en France (1516-1519), il a pu le parfaire à loisir, amoureusement. L'hypothèse est ingénieuse, mais malaisée à admettre. Car faire un portrait loin du modèle ne parait pas avoir été dans les habitu-





Cliché Giraudon.

LÉONARD DE VINCI. — Portrait de Monna Lisa (Musée du Louvre).

des de l'artiste si moderne, qui fut un savant, pratiqua l'expérimentation et ne dépasse le réel que pour en exalter le caractère. Ce qu'il écrit dans son *Trattato* sur cet art difficile ne concorde pas avec pareil sans-gêne. Et d'ailleurs l'*Anonimo* dit le portrait « fait » à Florence, comme celui de Ginevra d'Amerigho Benci que personne n'a jamais supposé inachevé.

Mais comme les hypothèses ne coûtent rien on peut en émettre une autre, fort ingénieuse, qui ne fait que reculer l'incertitude. Ce portrait n'aurait en somme qu'une demi-ressemblance : portrait au début, à Florence, il est devenu petit à petit une figure idéale, où restent seulement quelques accents individuels. Sorte de vision intérieure, née des profondeurs de l'âme d'un poète. Ce portrait est avant tout une confession de peintre : il a fixé sur ce panneau sa hantise de la Femme, avec d'autant plus d'amour qu'il l'avait exclue, semble-t-il, de sa vie solitaire et de ses manuscrits hermétiques. Il faut avouer que certains traits semblent confirmer cette hypothèse, qui flatte l'imagination précisément parce qu'elle invoque l'idéal. Cette figure dépasse en effet la mesure d'une personne pour atteindre la hauteur d'un Archétype. La preuve, c'est qu'elle se retrouve chez la Sainte Anne, qui ne se donne point pour un portrait, peut-être même chez le Saint Jean, qui est une pure émanation de la sensibilité. Le paysage aussi, parti de la réalité observée, s'épanouit en poésie. Pris directement dans les Alpes, peut-être des chaînes qui se dressent près de Lecco et du cours de l'Adda à Paderno, il cristallise du rêve indéfini.

Mais on aura beau dire : la Joconde est bel et bien un portrait, l'effigie d'une personne vivante, qui eut un état civil et parcourut sa destinée, de nous à peu près inconnue. Si figure et paysage dépassent le particulier, le contingent, c'est par la grâce du génie, qui confère à ce qu'il touche la dignité de l'universel et de l'éternel. Les traits individuels ne sauraient tromper. Monna Lisa n'est pas belle, au moins de la beauté correcte : elle a des poches sous les yeux et le menton large. Du reste son visage se rapproche étroitement d'un dessin de jeune femme qui est à la bibliothèque de Windsor et qui sans nul doute possible est un portrait. Léonard lui-même en 1517 le donne à ses visiteurs au château de Cloux comme un *ritratto* et d'une *certa donna* : ce sont

des mots très précis dans leur indéterminé, qu'on est tout surpris de voir traduits dans un article récent de grande Revue par « une certaine Beauté florentine », Beauté en B majuscule, abstraite comme une Idée de Platon ! Peut-être même Léonard a-t-il prononcé le nom, que de Beatis n'a pas entendu ou ne nous a pas transmis, comme il a prononcé celui du client illustre qui lui aurait commandé cette image. Enfin de Beatis et l'*Anonimo* notent qu'il a été fait « dal naturale », peut-être précisément parce que beaucoup de portraits de personnages en vue étaient alors arrangés ou faits de chic.

VI — En fin de compte nous ne sommes guère plus avancés qu'en commençant. Car, portrait véritable de Lisa del Giocondo, mené certainement à bien à Florence entre 1503 et 1505, il reste à savoir pourquoi Vasari dit qu'il est inachevé, pourquoi Léonard l'a gardé et apporté en France, et pourquoi il déclare à ses visiteurs en 1517 qu'il l'a fait sur les instances du Magnifique Julien. Toutes les hypothèses qu'on peut faire sont boiteuses. Celle qui se tient le mieux, avouons-le, est celle qui n'a aucun texte pour s'appuyer. C'est que le portrait signalé par de Beatis à Amboise en 1517 n'est pas la Joconde du Louvre. Mais pure hypothèse, qui s'achoppe elle aussi à des difficultés et à la tradition.

Le cycle se referme donc sur notre ignorance, comme ces fameux nœuds ou « gruppi di corde » que Léonard a dessinés à Milan avec une ingénieuse patience pour dérouter la nôtre. Mais ignorance n'est pas mystère. Ne disons pas que Monna Lisa a gardé son secret, ce qui n'est qu'une jolie phrase : disons que les documents, qui ont livré déjà quelques renseignements intéressants sur elle et son portrait, par exemple celui qu'a découvert M. Poggi, gardent encore les essentiels. Attendons ; mais modestement, sans trop présumer. Savoir qu'on ne sait pas, c'est la marque du savant, l'avouer c'est sa noblesse, et chercher encore, sa fonction.

René Schneider.

Essai sur les Manuscrits et la Bibliographie de Ruzzante

(*Suite*) [1].

III

Essai bibliographique.

Pour cet essai bibliographique, nous avons consulté Brunet (*Manuel*), Graesse (*Trésor de livres rares et précieux*), Allacci (*Drammaturgia*), Quadrio (*Storia e ragione d'ogni poesia*), Mazzuchelli (*Scrittori d'Italia*), Fontanini (*Bibliot. eloq. ital.* avec les notes d'Ap. Zeno), Maurice Sand (*Masques et bouffons*), Vedova (*Biogr. dei scritt. padov.*), Gamba (*serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*), Doni (*libreria*) ainsi que les catalogues Soleinne, Baron Taylor, Floncel, Haym, Farsetti, Smith, Ebert, Salvioli, Crevenna, Pinelli, Rasi etc...

En confrontant les diverses mentions de ces auteurs, nous y avons constaté des divergences nombreuses, tant pour les formats que pour les dates et les titres [2]. Aussi nous sommes-nous

1. Voir ci-dessus, p. 65 et 142.

2. Les fiches des bibliothèques sont fréquemment erronées, surtout quant au format; beaucoup d'éditions in-8° de Ruzzante sont cataloguées in-12°.

Ces fiches contiennent aussi parfois, mais plus rarement, des erreurs de date. Il en va de même pour les exemplaires mentionnés dans les catalogues de ventes ou collections précités. Pour avoir une certitude, il est indispensable d'avoir tenu l'exemplaire en main.

efforcé le plus possible, au cours d'un voyage en Italie, de prendre les ouvrages en main afin de vérifier et contrôler par nous-mêmes. Nous avons eu la bonne fortune de rencontrer la plupart des éditions de Ruzzante, et c'est le fruit de ce contrôle personnel que nous apportons ici au lecteur.

Sur 50 numéros environ, six exemplaires seulement ne nous ont pas passé sous les yeux; nous les indiquerons en note, en signalant les bibliothèques où ils se trouvent.

FIORINA [1]

1551 : *Comedia di Ruzante novamente venuta in luce*... In Vinegia appresso Stefano di Alessi 1551, in-8°.

Cette édition, non contrôlée par nous, n'a été citée, à notre connaissance que par Vedova (*Biograf. d. scrittori padovani*) et par Maurice Sand (qui paraît avoir copié constamment Vedova); d'une enquête faite auprès des bibliothèques européennes il résulte qu'elle ne figure dans aucun catalogue. Il en va de même pour l'édition de 1554. En conséquence, et jusqu'à nouvel ordre, l'existence de ces deux éditions de la *Fiorina* paraît douteuse.

1552 : *Comedia di Ruzante novamente venuta in luce molto bella et ridiculosa et argutta* — In Venegia appresso Stefano di Allessi, libraro all'insegna del Cavalletto in Calle della Bissa 1552, in-8°. A la fin on lit : In Venegia appresso Stefano di Alessi alla Libraria del Cavalletto in Calle della Bissa 1552.

Cette édition manque chez Brunet, Soleinne, Taylor, Allacci, Haym, Fontanini, Farsetti, Sand [2].

1. Il existe une autre *Fiorina*, d'André Calmo, visiblement inspirée de Ruzzante, et par endroits textuellement empruntée. Au surplus Calmo, dans la *Pozione* (1552, Venise chez Stef. de Alessi) ne s'était pas gêné pour adapter à la vénitienne la *Mandragola* de Machiavel. Cela ne l'empêcha point de pousser les hauts cris quand les éditeurs publièrent la *Rhodiana* sous le nom de Ruzzante. Dans la dédicace de sa comédie *Il Travaglia*, il se plaint amèrement au comte Octavien Vimercati de ces « méchants » qui lui volèrent la *Rhodiana*, représentée à Venise en 1540, et il les compare à « l'oiseau paró de plumes d'autrui ».

La *Fiorina* de Calmo fut éditée en 1552 chez Alessi, qui avait édité celle de Ruzzante l'année précédente. Une seconde édition, également à Venise, parut en 1553 chez G. B. Bertacagno. Une autre édition en 1557 (Venise par Iseppo Foresto). Une 4e éd. en 1577 chez le même, et une dernière en 1600, à Trevise, par F. Zanetti.

La *Rhodiana*, sous le nom de Ruzzantê, parut pour la première fois en 1553, chez St. de Alessi.

2. Existe à la Marcienne à Venise.

1554: *Comedia di Ruzante novamente venuta in luce...* In Vinegia appresso Stefano di Alessi — 1554, in-8°.

Citée uniquement par Vedova et Maurice Sand, de même que celle de 1551, et inconnue dans les catalogues et bibliothèques. Non vérifiée par nous.

1556 : *Comedia di Ruzante novamente venuta in luce, molto bella et ridiculosa et arguta* — In Vinegia appresso Stefano de Alessi, alla Libraria del Cavalletto, in calle dalla Bissa, al ponte de S. Lio, 1556 in-8°.

Citée par Allacci, Mazzuchelli, Haym, Fontanini-Zeno, Farsetti [1].

1557 : *Comedia di Ruzante novamente venuta in luce molto bella et ridiculosa et arguta* — In Vinegia appresso Stefano di Alessi, alla libraria del Cavalletto, in calle dalla Bissa, al ponte de S. Lio, 1557 in-8°.

A la fin on lit la même mention mais avec la date 1556.

Citée par Sand, Vedova, Farsetti, Brunet, Soleinne [2].

1561 : *Comedia del famosissimo Ruzzante non meno arguta che piacevole* — In Vinegia appresso Domenico de Farri M. D. LXI. in-8° [3].

1565: *Comedia del famosissimo Ruzzante non meno arguta che piacevole* — In Venetia appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8° [4].

Allacci (Drammaturgia) fait, croyons-nous, erronément figurer cette comédie sous le nom de *Floriana* « in linguaggio del contado di Padova » (Vicenza — Eredi Perin 1598 in 8°) [5].

1. Existe à la Marcienne, à Venise.
2. Marciana — Venise, et bibliothèque Rondel à Paris.
3. Braidense, Milan — Concordiana, Rovigo — Civica, Tréviso. Non vérifiée par nous.
4. Paris, Bibliothèque Nationale.
5. Il existe bien une *Floriana*, mais je ne sache pas qu'elle soit en dialecte padouan ni de 1598. Elle est citée par Riccoboni comme antérieure à 1400 (?) (*Hist. du th. Ital.* Paris 1727, chap. 4 p. 32 et 155) et par Scipione Maffei comme rééditée en 1526 (Esame all, Eloq. Ital. del Fontanini p. 54), et comme étant en *terza rima*. Sur une autre fiche je lis : *Floriana*, comedia nuovamente impressa in Florentia e diligentemente emendata per Bartolomeo de Zanetti da Bressa 1518.

MOSCHETTA

1551 : *Comedia del famosissimo Ruzzante nuovamente venuta in luce* — In Venetia appresso Stephano di Alessi alla libraria del Cavalleto in Calle della Bissa MDLI. A la fin on lit : in Vineggia Appresso Bartholomeo Cesano MDLI in-8°.

Citée par Allacci et Soleinne. Vedova, Haym et Mazzuchelli disent *in 4°*. Brunet cite l'édition in 8°, et mentionne d'autre part (mais en omettant l'éditeur) une édition de la *Moschetta* petit in-8°, réunie au *Dialogo facetissimo* [1].

1554 : *Comedia del famosissimo Ruzzante, nuovamente venuta in luce* — In Venetia appresso Stephano de Alessi, alla Libraria del Cavalotto, in calle della bissa, al Fontego de i Todeschi 1554 in-8°. *A la fin on lit :* In Venetia appresso Stephano di Alessi alla Libraria del Cavalletto, al Fontego de i Todeschi, in Calle della Bissa.

Citée par Ap. Zeno, Farsetti, Grœsse, Brunet, Soleinne. Haym et Vedova disent in-4°, et Sand reproduit cette mention [2].

1555 : *Comedia del famosissimo Ruzzante nuovamente venuta in luce* — In Venetia appresso Stephano de Alessi alla Libraria del Cavaletto, in calle della bissa, al Fontego de i Todeschi 1555, in-8°.

A la fin même mention moins la date.

Citée par Vedova et Sand. Non mentionnée par Allacci, Mazzucchelli, Haym, Zeno, Farsetti, Grœsse, Brunet, Soleinne, Taylor [3].

1561 : *Comedia del famosissimo Ruzzante non meno piacevole che ridicolosa* — In Vinegia, appresso Domenico de Farri M. D. LXI in-8°.

Manque à tous les catalogues, ainsi qu'au recueil de Farri cité par Graesse [4].

1565 : *Comedia del famosissimo Ruzzante non meno piacevole*

1. Cette éd. in 8° est en ma possession. Existe à la Brera, Milan.
2. Brera, Milan — Marciana, Venise — Palatine, Florence.
3. Museo Civico, Padova.
4. Non vérifiée par nous. Existe aux Bibl. Comunale, Bassano — Concordiana, Rovigo — Civica, Treviso — Bibl. royale de la cour, Munich.

che ridiculosa — In Venetia apprcsso Giovanni Bonadio 1565, in-8°.

Citée par Farsetti, Allacci, Haym [1].

ANCONITANA

1551 : *Comedia del famoso Tasco Ruzante nuovamente venuta in luce* — In Vineggia appresso Stephano di Alesi alla libraria del Cavalletto in calle dalla Bissa MDLI in-8°.

A la fin on lit: In Vineggia Appresso Bartholomeo Cesano MDLI.

Citée par Quadrio, Zeno, Haym, Soleinne, Brunet, Taylor, Grœsse. — Sand (probablement d'après Mazzuchelli) ajoute qu'il a paru en 1551 une seconde édition mais en format *in-12°* (?) [2].

1554 : *Comedia del famoso Ruzante nuovamente venuta in luce* — In Vinegia appresso Stephano di Alessi alla Libraria del Cavalletto Al Fontego de i Todeschi, in Calle della Bissa 1554 in-8°. A la fin même mention sans la date [3].

Non citée dans les catalogues.

1555 : *Comedia del famoso Ruzante nuovamente venuta in luce* — In Vinegia appresso Stephano di Alessi, alla Libraria del Cavalletto Al Fontego dei Todeschi, in Calle della Bissa 1555 in-8°. A la fin même mention sans la date.

Citée par Farsetti, Haym, Sand. Manque à Grœsse, Brunet, Taylor, Soleinne. — Salvioli dit : in-12° [4].

1561 : *Comedia del famosissimo Ruzzante cosa che d'Amor tratta, non puo se non porger diletto.* — In Vinegia appresso Domenico de Farri. MDLXI in-8°. A la fin même mention et même date.

Manque à Allacci, Brunet, Soleinne, Taylor. — Citée par Haym, par Vedova (per Domenico de Ferrari) et par Sand, qui répète l'erreur de Vedova quant au nom de l'éditeur [5].

1565 : *Comedia del famosissimo Ruzzante, cosa che d'Amor*

1. Bibl, nationale, Paris.
2. L'édition in-8° est en notre possession.
3. Marciana, Venise.
4. Marciana, Venise.
5. Casanatense. Rome,

tratta et non puo se non porger diletto — In Venetia appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8°.

Citée par Allacci, Farsetti, Ebert, Græsse (qui écrivit par erreur *Bonfadio* au lieu de *Bonadio*). Manque dans Soleinne et Taylor [1].

On remarquera la particularité de l'édition princeps : « *Comedia del famoso Tasco Ruzante* ». Cette fausse appellation vient du titre mal interprété de la *Piovana*, parue trois ans auparavant, en 1548, (overo noella del Tasco di Ruzante) « fable ou comédie de la valise » qui est une imitation du *Rudens* de Plaute. La *libraria* de Doni (édition de 1557 pp. 99 et 114) cite, sans nom d'éditeur ni date, une comédie intitulée *Ruzante* et une autre intitulée *Tasco*; à la page 130 on lit: « *Comedia Piovana di Ruzante* ». Cette seconde mention est correcte. La précédente vient sans doute de la confusion susdite et fait double emploi. Wendriner a écrit que Doni avait appelé Ruzante. « Le Tasco » ; cela me semble inexact puisque Doni énumère des comédies et non des auteurs [2]. On retrouve d'autre part cette confusion dans l'ancien *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque du Roy* (Paris-Imprimerie Royale 1750 tome 5 p. 268) où l'on lit: « Tasco di Ruzante cioè Angelo Beolcho ditto Ruzzante ». Cette erreur se maintient sur l'éd. princeps de la *Vaccaria* (v. ci-après).

VACCARIA

1551 : *Comedia del nominatissimo Tasco Ruzzante horhora venuta in luce* — In Vinegia apresso Stephano di Alessij alla libraria dal Cavalletto in Cale della Bissa (pas de date sur la page du titre). A la fin on lit : In Vinegia Appresso Bartholomeo Cesano MDLI. in-8°.

Citée par Brunet, Græsse, Soleinne, Allacci, Vedova, Haym [3].

1555 : *Comedia del nominatissimo Ruzzante horhora venuta in luce.* In Vinegia appresso Stephano di Alessij, Alla Libraria

1. Bibl. nationale, Paris.
2. La *Piovana* devait être au moins aussi connue sous le nom de *Il Tasco*, et peut-être même davantage, car on verra plus loin que le Sénat de Venise avait accordé à l'imprimeur Gabriel Giolito l'autorisation et le privilège de publier et de vendre la comédie intitulée *Il Tasco*, sans mentionner le nom de *Piovana*.
3. Cette éd. est en notre possession.

del Cavalletto, In Cale della Bissa, Al ponte di San Lio, 1555 in-8°.

Citée par Grœsse, Brunet, Allacci, Farsetti, Haym, Vedova, Sand [1].

1556 : *Comedia del nominatissimo Ruzzante, horhora venuta in luce.* In Vinegia appresso Stephano di Alessij, Alla Libraria dal Cavalletto In Cale della Bissa Al ponte di San Lio. 1556 in-8°.

Citée par Mazzuchelli, Farsetti, Vedova, Sand. — Manque chez Allacci. — Citée par Apostolo Zeno, qui la donne à tort comme l'édition princeps [2].

1561 : *Comedia del famosissimo Ruzzante non meno arguta che piacevole.* In Vinegia, appresso Domenico de Farri MDLXI in-8°.

Citée par Soleinne, Haym, Mazzuchelli et par Allacci (per Domenico *de Ferrari*). Vedova et Sand répètent l'erreur d'Allacci, quant au nom de l'éditeur [3].

1565 : *Comedia del famosissimo Ruzzante Non meno arguta che piacevole* — In Venetia Appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8°.

Citée par Allacci et Mazzuchelli. — Floncel dit : in-12° [4].

PIOVANA

1548 : *Comedia, overo noella del Tasco di Ruzante* — In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari [5] MDXLVIII. in-8°

1. Marciana, Venise — Rondel, Paris.
2. Marciana, Venise.
3. Palatine, Florence.
4. Bibl. Nation. Paris.
5. Gabriel Giolito de Ferrari était le rival des Aldes, et l'un des plus grands imprimeurs de la Renaissance. L'Arétin disait de lui qu'il imprimait « plutôt en prince qu'en libraire », et le Tasse l'estimait comme le premier de son temps avec Manuce.

En ce qui concerne la *Piovana*, la première œuvre de Ruzzante qui ait été imprimée, et la seule qui soit sortie de ses presses, il sembla un instant que Giolito n'eût pas l'intention de limiter là son impression, car il demanda dès 1547 et obtint du Sénat le privilège également pour la *Vaccaria*, qu'il fit ensuite prolonger. Mais pour un motif ignoré il y renonça, laissant Stefano de Alessi s'occuper de l'affaire. Ce dernier, une à une, y compris la *Vaccaria* et la *Piovana*, les publia et les réédita de 1551 à 1559. Pour la *Vaccaria* et la *Piovana* il dut certainement passer un accord avec Giolito, qui en détenait le privilège. Néanmoins ce dernier publia une réédition de la *Piovana* en 1552.

Voici le texte, jusqu'alors inédit, des licences d'imprimer accordées à Giolito :

Dédicace : al magnifico M. Alvigi Cornaro 20 feb. 1548 [1].

Citée par Allacci; par Soleinne : de Ferrari *et Fratelli*; par Sand : Tasco *da* Ruzante; par Taylor : *overa* noella etc... par Haym : *Piovanna*... appresso *Giolito*; par Grœsse : del Tasco (seul), Gabriel Giolito (seul); par Brunet Gabriel Giolito (seul).

1552 : *Comedia overo noella del Tasco de Ruzante.* In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli MDLII in-8°.

Cette éd., dit Soleinne, reproduit ligne pour ligne celle de 1548 avec quelques légères différences typographiques. Citée par Allacci, Sand, Grœsse, Taylor [2].

1558 : *Comedia overo noella del Tasco de Ruzante.* In Vinegia appresso Stefano di Alessi, alla libraria del Cavaletto, in calle della Bissa, al ponte de S. Lio, 1558 in-8°.

A la fin même mention sans la date [3].

Citée par Allacci, Farsetti, Haym, Sand. — Manque chez Soleinne, Brunet, Grœsse, Taylor.

D'après Mazzuchelli cette édition est mentionnée par Doni (*libreria* ed. 1557 p. 99) sous le nom de *Tasco*, ce qui confirme ce que nous avons dit plus haut à ce propos.

Archivio di Stato — Senato Terra
Reg° 35 c° 58 t°
1547 29 Agosto
che per autorità di questo Conseglio sia concesso a Gabriel Giolito stampator, che alcuno senza permissione soa non possa stampare per anni X prossimi, nè far stampare in questa nostra città, nè in alcun loco del Dominio nostro, nè altrove stampati in quelli vender... la *vacaria* et il *Tascho*, comedia di Ruzante...

de parte 142
de non 9
non sinceri 9

*
**

Archivio di Stato-Senato Terra
Reg° 37 c° 45 t°
1550 3 Settembre
che per autorità di questo Conseglio sia concesso al fedel nostro Gabriel Giolito libraro che alcuno senza permissione soa per anni *XV* prossimi non possi stampar, nè far stampar, nè vender in questa nostra città nè in alcun luogo del Dominio nostro anchora che fossero stampate altrove...
la comedia *Vaccaria* di Ruzante...

de parte 89
de non 11
non sinceri 5

Rappelons que la *Piovana* s'intitulait *ovvero noella del Tascho.* On voit par ces documents que Giolito demanda et obtint dès 1547 le droit d'imprimer pour dix ans la *Piovana* et la *Vaccaria*, et que trois ans plus tard il fit confirmer et prolonger de cinq ans ses droits sur la *Vaccaria.* (Voyez aussi : *Annali di Gabriel Giolito de Ferrari,* par Salvatore Bongi — Roma 1890 vol. I p. 211)

1. Bib. nationale. Paris.
2. Bibl. Palatine à Florence.
3. Marciana, Venise.

1559 : *Comedia, overo noella del Tasco de Ruzante.* In Vinegia appresso Stefano di Alessi alla libraria del Cavaletto, in calle dalla Bissa, al ponte de S. Lio, 1559 in-8°.

Citée par Haym, Smith (Venise 1755). Sand. — Manque chez Brunet, Grœsse, Allacci, Farsetti, Soleinne, Taylor [1].

1561 : *Comedia overo noella del Tasco di Ruzante* In Vinegia appresso Domenico de Farri MDLXI in-8°.

A la fin même mention, avec la vignette du soleil.

Cette édition reproduit en tête la dédicace de G. Giolito à Alvise Cornaro qui figure dans l'édition princeps. Citée par Quadrio, qui déclare l'avoir vue [2].

1565 : *Overo novella del Tascho di Ruzante.* In Venetia appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8°.

Citée par Allacci (Giovanni *Bonfadio*), par Grœsse qui répète la même faute, par Farsetti). (Allacci cite encore une *Piovana* de 1584 (?) à Venise (?) « avec les autres du même auteur « par Giovanni Bonfadio (sic).

Cette édition de 1565 contient la Dédicace à Alvise Cornaro de l'édition de 1548 [3].

RHODIANA

1553 : *Comedia stupenda et ridiculosissima piena d'argutissimi moti, et in varie lingue recitata, ne mai più stampata, composta per il famosissimo Ruzzante.* In Vinegia appresso Stephano di Alessi alla libraria del Cavalletto, Al Fontico dei Todeschi, in calle della Bissa 1553 in-8°. — A la fin même mention sans la date [4].

Citée par Allacci, Gamba, Ap. Zeno, Haym.

1561 : *Comedia stupenda, et ridiculosissima, piena d'argutissimi motti, in varie lingue recitata composta per il famosissimo Ruzzante.* In Vinegia appresso Domenico de Farri M. D. LXI in-8°.

Citée par Allacci, Quadrio, Farsetti, Gamba, Haym [5].

1. Cet exemplaire de 54 ff. est en notre possession.
2. Se trouve à la Palatine de Florence.
3. Bibl. nationale, Paris
4. Marciana, Venise. En notre possession, et, aussi dans la Bibl. Auguste Rondel, Paris.
5. Bibl. Casanatense, Rome. Quadrio (*Stor. e rag. di ogni poesia.* 1744 tome V

1565 : *Comedia stupenda, et ridiculosissima, piena d'argutissimi motti in varie lingue recitata. Composta per il famosissimo Ruzzante.* In Venetia Appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8°.

Citée par Farsetti et Ebert [1].

DIALOGO FACETISSIMO

1554 : *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo di Ruzzante Recitato à fosson alla caccia l'anno della carestia — 1528.* In Vinegia appresso Stephano di Alessi alla Libraria del Cavalletto Al Fontego dei Todeschi, in Calle della Bissa. 1554 in-8°.

A la fin on lit : In Vinegia per Bartholomeo Cesano M. D. LI [2].

1555 : *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo etc...* In Vinegia appresso Stephano di Alessi... etc... 1555 in-8°.

Citée par Grœsse, Vedova et Sand. — Mentionnée par Brunet (petit in 8°, réunie à la Moschetta) [3].

p. 227) cite cette comédie, qu'il appelle par erreur l'*Herodiana*. Un peu plus loin à l'article *Calmo*, il déclare que la *Rodiana*, parue sous le nom de Ruzzante, fut réimprimée sous le nom de Calmo à Venise par Domenico de Farri en 1561 in 8°. Mazzuchelli (*Scrittori d'Italia* vol. II p. 907) renvoie à Fontanini et à Quadrio sur ce point. Haym. (Bibliot. Ital. 1771 p. 297 n° 13) cite aussi parmi les œuvres de Beolco la *Rodiana* dans l'édition de Farri 1561 in-8° en ajoutant : « E'opera di Andrea Calmo malamente dagli stampatori attribuita a Ruzzante, e col nome del Calmo fu stampata dal Farri in Venezia 1561 in-8° ». Et à la page suivante, parmi les œuvres de Calmo (N° 8) il confirme à nouveau, cette édition. Enfin Gamba (*Serie d. scrit impres. in dialet. veneziano* 1832 p. 71) cite également sous le nom de Calmo l'édition Farri de 1561, en ajoutant que la *Rodiana* s'est imprimée plusieurs fois tantôt sous le nom de Calmo, tantôt sous celui de Ruzzante. De ces divers témoignages il faudrait conclure que l'éditeur Farri aurait publié *la même année* deux fois la *Rodiana*, une fois sous le nom de Ruzzante, l'autre fois sous le nom de Calmo. Ce serait au moins singulier.

D'autre part Quadrio (*ibid.*) cite encore d'autres éditions de la *Rhodiana* sous le nom de Calmo, savoir chez Bonadio (Venise 1565 in 8°), chez G. Greco (Vicence 1584 in 12°) et chez les héritiers de Perin (Vicence 1598 in 8°), et Gamba (*op. cit.*) reproduit ces mentions en y ajoutant même une édition in-12° de 1584 *à Venise!*

Par les dates, formats et noms d'éditeurs, on peut présumer que Quadrio et Gamba ont confondu avec les éditions parues sous le nom de Ruzzante aux mêmes dates susdites. En tout cas et à ma connaissance aucune bibliothèque de France ni d'Italie ne possède d'exemplaire de la *Rhodiana* imprimée sous le nom de Calmo, ni celle de 1561, ni même aucune autre. Si cette note tombe sous les yeux de quelque bibliothécaire ou collectionneur possédant une édition quelconque de la *Rhodiana* sous le nom d'Andrea Calmo, on lui saurait gré de signaler cet exemplaire introuvable.

1. Se trouve en double exemplaire à Paris, Bibl. Nationale.

2. Brera, Milan — Marciana, Venise — Palatine, Florence — Bibl. Aug. Rondel, Paris, et aussi en notre possession.

3. Exemplaire non vérifié par nos yeux, mais la page du titre qui nous a été communiquée est absolument pareille à celle de l'édition de 1554. Cet exemplaire est à la Bibl. impériale (nationale) de Vienne et à l'Archiginnasio de Bologne.

1561 : *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo di Ruzzante Reccitato a Fosson alla caccia del 1528.* In Vinegia appresso Domenico De Farri. M. D. LXI. in 8°. A la fin on lit : In Vinegia, appresso Domenico de Farri M. D. LXI.

Ne figure dans aucun catalogue [1].

1565 : *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo di Ruzzante. Recitato a Fosson alla caccia, del 1528.* In Venetia appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8° [2].

TRE ORATIONI, ETC...

1551 : *Tre Orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica alli illustris. Signori Cardinali Cornari et Pisani — con uno ragionamento et uno sprolico insieme con una lettera scritta allo Alvarotto per lo istesso Ruzzante, tutte opere ingegniose, argute, et di maraviglioso piacere, non piu stampate.* In Vinetia appresso Stefano de Alessi in calle della Bissa, all' insegna del Cavalletto MDLI in-8°. A la fin on lit : In Venetia appresso Bartholomeo Cesano MDLI.

On notera que cette édition princeps ne contient pas la chanson chantée par Ruzzante et Nale après la *seconda oratione* [3].

1554 : *Tre Orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica alli illustris. Signori Cardinali Cornari et Pisani con uno ragionamento et uno sprolico, insieme con una lettera scritta allo Alvarotto per lo istesso Ruzante, tutte opere ingeniose, argute, et di maraviglioso piacere, non piu stampate.* In Vinegia appresso Stephano di Alessi, alla Libraria del Cavalletto Al Fontego dei Todeschi, in calle della Bissa 1554 in-8°.

A la fin, après la *Littera*, on lit : In Venetia appresso Stephano di Alessi alla Libraria del Cavalletto al fontego dei Todeschi.

La page du titre offre quelques différences avec la précédente : *ingeniose Vinegia*, domicile de l'éditeur, nom de Cesano etc... [4]

1555 : *Tre orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica alli*

1. Se trouve à la Marciana, Venise, et à la Concordiana, de Rovigo.
2. Bibl. Nation. Paris.
3. Paris (Bib. Nat.) et Milan.
4. Bibl. Rondel, Paris, et en notre possession.

illustris. Signori Cardinali Cornari et Pisani con uno ragionamento etc. . tutte opere ingeniose, argute, et di maraviglioso piacere. non piu stampate. In Vinegia appresso Stephano di Alessi etc... 1555 in-8°.

La même que précédemment.

Citée par Vedova et Maurice Sand. Manque aux autres catalogues [1].

1561 : *Tre orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica alli Illustris. Signo. Cardinali Cornari et Pisani con uno ragionamento et uno sprolico, insieme con una lettera scritta allo Alvarotto, per lo istesso Ruzante, tutte opere ingeniose, argute, et di maraviglioso piacere.* In Vinegia appresso Domenico de Farri M. D. LXI. in-8°.

Citée par Wendriner comme étant en la possession du prof. Gaspary, et citée par Gaspary lui-même dans *Geschichte der Ital. Litteratur.* Citée aussi par Grœsse [2].

1565 : *Tre Orationi di Ruzzante recitate in lingua rustica alli illustriss. Sig. Cardinali, Cornari, et Pisani con uno ragionamento et uno sprolico insieme con una lettera scritta allo Alvarotto, per lo istesso Ruzante, tutte opere ingeniose, argute, e di maraviglioso piacere.* In Venetia Appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8° [3].

DUE DIALOGHI

1551 : *Due dialoghi di Ruzzante in lingua rustica, sententiosi, arguti, et ridiculosissimi Nuovamente venuti in luce.* In Vinegia appresso Stefano de Alessi, alla Libraria dal Cavalletto in Calle della Bissa 1551 in-8°.

A la fin on lit : In Vinegia Per Bartholomeo Cesano M. D. LI.

Wendriner, qui la confirme comme édition princeps, dit in 4°. Celle que j'ai vue est in-8° [4].

1556 : *Due dialoghi di Ruzzante in lingua rustica, senten-*

1. Non vérifiée par nos yeux. Existe dans les Bibl : Archiginnasio, Bologna — Seminario, Padova — Bibl, royale, Berlin.
2. K. Bayer, Hof. und Staatsbibliot. à Munich ; — Concordiana, Rovigo ; non vérifiée par nous.
3. Bibl. Nation. Paris.
4. Palatine, Florence.



tiosi, arguti, et ridiculosissimi nuovamente venuti in luce. In Vinegia, Appresso Stefano de Alessi, alla Libraria del Cavalletto, in Calle della Bissa, al ponte de San Lio 1556 in-8°.

A la fin on lit la même mention d'éditeur, mais avec une autre date : 1557 [1].

1557 : *Due Dialoghi* etc...

Même rédaction que la précédente, avec la date : 1557 in-8°. A la fin même nom d'éditeur et même date : 1557 [2].

A la Bibl. Marcienne, à Venise, se trouve un exemplaire qui porte à la fin la date de 1556.

1561 : *Due Dialoghi di Ruzzante in lingua rustica. Sententiosi, arguti et ridiculosissimi.* In Vinegia, appresso Domenico de Farri M. D. LXI, in-8°. Même mention et même date à la fin [3].

Citée par Grœsse.

1565 : *Due Dialoghi di Ruzzante in lingua rustica, sententiosi, arguti et ridiculosissimi.* In Venetia appresso Giovanni Bonadio 1565 in-8° [4].

Éditions générales et recueils.

A. — ÉDITIONS GÉNÉRALES

1584 : *Tutte le opere del famosissimo Ruzante di nuovo con somma diligenza rivedute, et corrette Et aggiuntovi un Sonnetto et una Canzone dell' istesso Autore Al M. Magnifico S. Vespasiano Zogiano gentil'huomo Vicentino Ristampate l'anno del Signore M. D. LXXXIIII* in 12°.

Sans lieu ni nom d'éditeur, mais c'est Vicence et Giorgio Greco, ainsi qu'il appert de la dédicace signée : Giorgio Greco stampatore — et datée de : *Vicenza 20 Settembre 1584.* Cette édition est divisée en 9 parties paginées séparément. Le sonnet, et la chanson qui termine la *seconda oratione* n'avaient pas encore figuré dans les éditions précédentes. Cette édition ne suit d'ail-

1. Marciana, Venise.
2. Bibl. Communale, à Verone.
3. Bibl. Casanatense, Rome. — Concordiana, Rovigo.
4. Bibl. Nat. Paris.

leurs pas l'ordre chronologique probable des œuvres. Voici l'ordre de son contenu :

1° Dédicace à S. Vespasiano Zogiano ; — 2° Avis « Alli saggi lettori » ; — 3° Un sonnet ; — 4° Rhodiana (66 ff. chiffrés) ; — 5° Anconitana (42 ff.) ; — 6° Piovana (59 ff.) ; — 7° Vaccaria (59 ff.) ; — 8° Moschetta (34 ff.) ; — 9° Fiorina (18 ff.) ; — 10° Due dialoghi in lingua rustica ; parte settima (21 ff.) ; — 11° Tre orationi con un ragionamento, uno sprolico et una lettera allo Alvarotto. Parte o ttava (33 ff.) — 12° Dialogo facetissimo. Parte nona (12 ff.)

Cette édition est citée par Mazzuchelli, qui n'a pas dû la lire, car il dit qu'elle contient un *sprolico* « en vers ». Brunet donne *Venise* comme lieu de publication pour l'in-12° de 1584. On peut présumer une erreur [1].

L'édition 1584 peut être tenue pour la plus complète et la plus correcte, quoique le rédacteur ait çà et là exagéré la rusticité de certains mots, en ait modernisé d'autres et qu'il ait parfois légèrement modifié le texte pour le rendre plus clair. Elle est aussi beaucoup mieux ponctuée.

1598 : *Tutte le opere del famosissimo Ruzante di nuovo con diligenza rivedute et corrette et aggiuntovi un sonetto et una canzone dell' istesso Auttore Al M. Mag. Sig. Vespasiano Zogiano gentil' huomo Vicentino.* In Vicenza per gli Heredi di Perin libraro MDXCVIII in-8°.

L'exemplaire que nous eûmes entre les mains contenait les œuvres complètes dans l'ordre suivant : 1° *Le sonnet.* — 2° *Piovana.* — 3° *Anconitana.* — 4° *Rhodiana.* — 5° *Vaccaria.* — 6° *Moschetta.* — 7° *Due Dialoghi in lingua rustica.* — 8° *Dialogo facettissimo.* — 9° *Tre orationi con un ragionamento etc...*

Cette édition est moins correcte que la précédente, et, de surcroît, elle a le grave défaut d'avoir été altérée et tronquée par la censure ecclésiastique. Elle est fort peu recommandable pour un travail sérieux.

Brunet cite une édition in 12° (?) de 1598, à Venise (?) qu'il déclare « peu recherchée parce qu'on la dit incorrecte ». Sans doute veut-il parler de celle-ci.

1617 : *Tutte le opere del famosissimo Ruzante di nuovo con*

1. Cette erreur peut se présumer aussi chez Allacci dans sa *Drammaturgia*. Gamba fait également allusion à une édition de 1584 à Venise. Dans sa *Bibliographie instructive* (Paris, 1765 — Belles-Lettres t. I, n° 3545) Guillaume-François De Bure cite le recueil de *Tutte le opere* dans le même ordre que nous, *In Venetia* 1584 in-12. Jusqu'à preuve du contraire nous persistons à croire qu'il s'agit de l'édition de Vicence.



diligenza rivedute et corrette. Et aggiuntovi un Sonetto et una canzone dell' istesso Auttore, Al molto illustre Signore Vespasiano Zogiano gentilhuomo Vicentino. In Vicenza Appresso Domenico Amadio MDCXVII in-8°.

Contient d'abord une reproduction de la dédicace de Giorgio Greco (20 sept. 1584), puis un avis aux lecteurs du 20 janvier 1617 signé Dom. Amadio.

Ordre des œuvres : 1° *Le sonnet.* — 2° *Piovana.* — 3° *Anconitana.* — 4° *Rhodiana.* — 5° *Vaccaria.* — 6° *Fiorina.* — 7° *Moschetta.* — 8° *Due Dialoghi.* — 9° *Dialogo facetissimo.* — 10° *Tre orationi con un ragionamento etc...*

Cette édition n'est pas plus recommandable que la précédente et pour les mêmes raisons. La censure ecclésiastique l'a dénaturée en maints endroits.

B. — RECUEILS

1561 : On rencontre des recueils plus ou moins complets de la collection imprimée par Dom. de Farri (Venise 1561 in-8°). Graesse en cite un contenant : 1° Rhodiana. — 2° Vaccaria. — 3° Anconitana. — 4° Piovana. — 5° Tre Orationi etc... — 6° Due Dialoghi in lingua rustica. — A ce recueil manque le *Dialogo facetissimo* que nous avons contrôlé, et la *Fiorina* et la *Moschetta*, que nous n'avons pas eues en main [1].

1565 : Cette édition (par Giovanni Bonadio, Venise in-8°) se rencontre *fréquemment*, sous forme de recueils plus ou moins complets, et dans un ordre arbitraire. Bonadio ayant édité toutes les comédies de Ruzzante, y compris la *Rhodiana*, ainsi que les *Tre orationi*.. etc... le *Dialogo facet.* et les deux *Dialoghi in lingua rustica*, la réunion de toutes ces brochures peut être qualifiée de : *Tutte le opere.* Il n'y manque comme précédemment que le Sonnet et la chanson de la *Seconda oratione.* Haym (Bibliot. ital. p. 297) dit que Bonadio publia toutes ces œuvres « *en*

1. Mais ces trois éditions existent : *La Fiorina* à Milan (Braidense), à Rovigo (Concordiana) et à Treviso (Civica) ; la *Moschetta* dans les mêmes bibliothèques et en outre à la Communale de Bassano ; enfin le *Dialogo facetissimo* à la Marciana de Venise, et à la Concordiana de Rovigo. On peut dire en somme que Domenico de Farri a édité les œuvres complètes de Ruzzante, à l'exception du sonnet et de la chanson qui ne parurent qu'à partir de l'édition de Vicence 1584. Il en va de même pour le recueil suivant, de 1565 par Bonadio.

un seul volume ». C'est possible, mais pour ma part je n'ai rencontré que des recueils incomplets [1].

Avant de clore cette bibliographie, il convient de mentionner ici, pour mémoire, une chanson de Ruzzante parue isolément et à laquelle j'ai fait allusion plus haut à propos de la *Lettera a una so morosa* (cf. page 154). Cette chanson fut mise en musique par Adrien Willaërt, maître de chapelle à Saint-Marc, et au dire de Fétis (*Biogr. univ. des Musiciens*) aurait paru à Venise dans un recueil intitulé : *Canzoni Villanesche, libro primo, a quatro voci*, appresso Antonio Gardane — in Venezia — 1545. Mais, quoique annoncée au frontispice, elle ne figure pas dans le recueil (cf. Lovarini, *Una poesia musicata del Ruzzante*). La chanson ne parut qu'en 1548 dans une édition des *Villanesche* de Willaërt faite par les soins de l'éditeur Girolamo Scotto. En 1553 une nouvelle édition d'Antonio Gardane contint la chanson de Ruzzante. On la retrouve également en 1563 dans une réédition de G. Scotto.

La Bibliothèque Nationale à Paris possède l'édition de 1548 (par G. Scotto) contenant la chanson de Ruzzante.

1. Les éditions de Giolito de Ferrari ont pour vignette sur la page de titre un phénix renaissant des cendres d'une urne aux initiales G. G. F.. portée par deux jeunes satyres, et environnée de banderoles portant les devises : Semper eadem — De la mia morte eterna vita.

La vignette de Stefano de Alessi (Al Cavalletto) représente un petit cheval trottant dans un paysage.

Celle de Domenico de Farri un soleil encadré, lançant ses rayons.

L'édition Greco de 1584 et Amadio de 1617 portent la même vignette, transmise sans doute du premier au second : c'est un personnage couronné, ceint d'une épée, qui tient de la main gauche une massue et s'appuie de la main droite sur un écusson.

Dans les éditions de G. Bonadio 1565, ce même personnage existe également, mais l'écusson porte les initiales G. B.

Dans l'édition Perin 1598, c'est encore un personnage couronné, mais différent : de la main gauche il tient la hampe d'un étendard déployé et marqué aux initiales S. P. Q. R. ; de la main droite un écusson orné ; à ses pieds un globe terrestre surmonté d'un aigle.

Quant aux formats des éditions de Ruzzante, toutes celles que nous avons pu contrôler directement ou indirectement sont in-8° ou petit in-8°, à l'exception de l'édition Greco-Vicenza 1584, laquelle est in-12°. Hormis celle-ci, il arrive fréquemment que les catalogues, fiches de bibliothèques etc... portent la mention in-12° et même in-4° pour telles ou telles autres éditions ; quand cela nous fut possible, nous avons fait par correspondance une enquête auprès de MM. les bibliothécaires, détenteurs des dites fiches, en les priant de prendre l'exemplaire en main et de vérifier par leurs yeux ; chaque fois qu'ils l'ont fait, il a été constaté que l'exemplaire catalogué in-4° ou in-12° était en réalité in-8°. Jusqu'à nouvel ordre nous sommes donc fondés à maintenir qu'il n'existe point d'édition in-4° en général, ni d'in-12° en dehors de l'édition de Vicenza 1584.

RÉIMPRESSIONS MODERNES

1885 : *Do Rasonaminti e una slettra.* — Padova per Orlando Orlandini librajo editore 1885 in-32°.

Contient le *Rasonamento*, le *Sprolico* et la *Littera all' Alvarotto.*

1885 : *Tre dialoghi* — même éditeur, Padova in-32°.

1885 : *Fiorina*, même éditeur. Padova in-32°.

Ces réimpressions m'ont paru peu sérieusement faites.

1902 : *Ruzzante che torna dal campo* : traduzione dall' Originale padovano, di Luigi Capuana (*Rivista teatrale italiana* volume III Napoli 1902 pp. 310 à 319).

C'est une traduction (du dialecte padouan en langue italienne) du premier *Dialogo in lingua rustica.*

1908 : *La lingua rustica padovana nei due poeti G. B. Maganza e D. Pittarini*, per C. Pasqualigo, Verona, Libreria Dante, 1908.

Cette étude contient p. 98 quelques fragments de Ruzzante et p. 151 une réimpression du *Sprolico* en entier.

APPENDICE

Il y a lieu de rectifier une erreur de date qui s'est glissée dans la première partie de notre travail (pp. 73 et 74), concernant l'année où fut prononcée la *Prima oratione* adressée au cardinal Marco Cornaro ; nous avions dit que ce fut en 1517, année où le cardinal obtint du pape Léon X l'évêché de Padoue; et au surplus, dans une note (*ibidem*, p. 73, n. 1) nous nous étonnions de la précocité invraisemblable que cette date conférait à Ruzzante, qui aurait ainsi composé et prononcé ledit discours à l'âge de quinze ans. Nous avions raison de nous étonner, car cette date doit être située quatre ans plus tard, en 1521, ce qui rend alors l'âge de Ruzzante un peu plus normal. On lit en effet dans *Il*

Seminario di Padova : « ... non moins négligent de son troupeau (que le cardinal Gara) fut le cardinal Marco Cornaro, neveu de la célèbre Catherine, reine de Chypre (1517-1524). A la vérité Léon X, dans la bulle d'institution, disait vouloir donner à Padoue un bon évêque... et pour cela il avait choisi Cornaro, ne doutant point que ce prélat ne devînt un pasteur salutaire. L'élu fut au contraire si vigilant qu'il différa d'année en année sa venue parmi nous, se contentant d'avoir pris possession de l'église *per procuratorem* et d'en percevoir les rentes. En 1521 il se décida à se montrer et il fit son entrée solennelle le jour de l'Assomption. Peu de mois après il prenait son vol et on ne le revit plus... » (*Il Seminario di Padova per il III cinquantenario della beatificazione di Gregorio Barbarigo.* — Padova, 1911, p. 36).

L'entrée solennelle ayant eu lieu le 15 août, jour de l'Assomption, on s'explique, comme nous l'avions d'ailleurs supposé, que le cardinal s'empressa d'aller se rafraîchir en sa campagne du Barco, d'autant que, d'après ce qu'on vient de lire, il ne semblait pas animé d'un zèle extraordinaire à l'égard de son évêché.

ALFRED MORTIER.

Variétés

Un livre Italien sur le théâtre contemporain [1]

M. A. Tilgher, un des représentants les plus notoires de la jeune critique italienne, vient de réunir en un volume divers essais publiés au cours de ces dernières années.

La première partie de l'ouvrage contient, développée et mise au point, une théorie de l'art, sur laquelle vient se greffer une analyse de l'art dramatique; un exposé des problèmes nouveaux que se propose de résoudre le théâtre moderne complète l'ensemble. Dans la deuxième partie, s'appuyant sur les données fondamentales de sa théorie, l'auteur explore le théâtre moderne européen, tâchant à y retrouver les caractéristiques essentielles de l'art dramatique de ce temps.

C'est ainsi qu'il va du théâtre français représenté par Jean Sarment et Crommelynck, au théâtre italien qu'il reprend à d'Annunzio, pour passer, en notant le chemin parcouru, 1° au théâtre du « Grottesco » avec Chiarelli, Antonelli et Cavacchioli; 2° au théâtre de Rosso di San Secondo; 3° à celui de Pirandello auquel il consacre de longues pages, pour finir par une incursion dans le théâtre irlandais de Synge et le théâtre russe d'Andréieff.

M. Tilgher, esprit déducteur et philosophique, admet comme ses devanciers, que l'art est organisation harmonieuse et synthèse, partant, création et activité; il suit de là que art et originalité sont équivalents. Ce qu'il y a dans une œuvre d'imité, consciemment ou inconsciemment, correspond non à des moments de création, mais de réceptivité, de passivité.

1. Adriano Tilgher — *Studi sul teatro contemporaneo* — Roma, Libreria di scienze e lettere, 1922, in-16.

« Une œuvre d'art n'est donc telle, que si elle est originale et donne de la vie une vision profonde, universelle, cosmique, dans laquelle tout un monde de rapports est ramené à l'unité. » Aussi ne saurait-on juger une œuvre d'art en elle-même et pour elle-même ; c'est en la comparant à d'autres, qu'il est possible de discerner ce qu'elle contient de neuf, dans la synthèse qui la constitue. Et, développant sa pensée, M. Tilgher ajoute que l'originalité, l'activité ne forment pas un élément indivisible que l'artiste possède en bloc, une fois pour toutes. Il est essentiel que l'activité passe par des degrés infinis et se développe entre un maximum et un minimum.

Plus l'artiste descend vers le minimum, plus il tend à s'emprisonner dans les synthèses créées par d'autres et il finirait par cesser totalement d'être artiste ; plus au contraire il monte vers le maximum, plus son activité qui a refoulé et détruit toute passivité, se déploie dans l'ivresse de son originalité absolue, pour tendre vers un idéal infini, lequel reste néanmoins pratiquement inaccessible, l'absolu supposant des conditions hors de l'humanité.

L'artiste n'arrivera à la synthèse absolue et totale, c'est-à-dire à la véritable œuvre d'art, que lorsqu'il aura expérimenté en lui-même « non pas d'une manière abstraite, mais immédiate, la vie de son temps et de son présent. » La loi, le rythme de la vie c'est d'être « une force informe aspirant à la forme, mais qu'aucune forme n'emprisonne définitivement ; chaque forme réalisée, se trouvant fatalement dissoute, et dépassée par cet informe en devenir perpétuel » Née de la vie comme révélation de celle-ci, et dans le même temps comme délivrance de cette vie même, la forme réalisée se transforme avec le temps en un obstacle qu'il devient inévitable de briser et de dépasser. C'est là, comme on le voit, ingénieusement rajeunie la théorie de l'évolution, vieille comme le monde !

L'auteur, poursuivant ses déductions, ajoute : « Seul est véritablement artiste, celui qui, non seulement expérimente en lui-même le problème du temps, ce qui ne serait pas suffisant, mais qui donne une forme au problème de son temps. » D'un point de vue général ceci est très exact, mais n'est-il point vrai aussi que certains artistes, au lieu de s'attacher à vivre et à réaliser les problèmes de leur temps, par une étrange singularité de leur nature, saisissant d'instinct ce qui, dans le présent qu'ils vivent, reste profondément, obscurément relié au passé, ressuscitent ce passé par delà les siècles ? Parce qu'ils savent miraculeusement recréer une ambiance et des conditions particulières, ils opèrent des résurrections qui tout en satisfaisant aux exigences de la forme moderne, ne nous en transportent pas moins, dans un lointain sans lien apparent avec le présent. Le « Huon de Bordeaux » d'A. Arnoux en est un exemple frappant.

Ayant eu soin de faire le départ entre les différents problèmes que pose

la vie d'une époque, problèmes d'ordre technique, politique, moral, religieux, juridique, et que la vie résout dans une zone d'activité étrangère, ou plutôt différente de l'activité artistique, M. Tilgher déclare que, pour un artiste, le problème qui se pose consiste « à rechercher, à révéler la nouvelle attitude de l'esprit vis-à-vis du monde et de la vie, le nouveau sens, le nouveau goût, la nouvelle expérience de cette vie même. » Etant donnée la multiplicité des tempéraments individuels, ce problème sera résolu avec des moyens différents, mais tous « convergeront vers une direction déterminée, dont on peut tracer les grandes lignes qui sont, en fin de compte, les caractéristiques de l'art d'une période historique déterminée. » Et l'œuvre d'art qui domine toutes celles qu'une époque a produites est celle qui, devenue « impersonnelle, dépouillée de toutes les particularités du tempérament de l'artiste, tend à coïncider avec l'âme profonde du temps qui fut le sien, et à révéler le secret que tous, à ce moment, espéraient. » De là, selon M. Tilgher, et ceci caractérise sa théorie artistique, l'impossibilité d'organiser et de construire une histoire de l'art du point de vue de la pure forme, de la pure sensation, du pur style. C'est aux courants profonds qui circulent dans une nation, voire dans un continent tout entier, à une époque donnée, courants qui cherchent leur expression et leur forme, que le critique soit s'adresser, en les comparant aux courants des époques antérieures. Donc, critique d'art et critique historique sont une même chose, et le critique doit avoir la « conception la plus largement compréhensive de ce que la vie a déjà réalisé dans le passé et de ce qu'elle tend à réaliser aujourd'hui, pour pouvoir reconnaître au passage l'œuvre originale de celle qui ne l'est pas, et proposer à l'artiste des données et des problèmes » Pour ce qui est de la connaissance du passé, d'accord ; mais lorsqu'il s'agit de « la conception claire des tourments et des angoisses de la vie d'aujourd'hui », pour noble que soit cette ambition, elle n'en semble pas moins démesurée et difficilement réalisable. M. Tilgher semble en effet confondre ici le critique et l'artiste : l'artiste crée, le critique juge. C'est l'artiste qui sent en lui cette inquiétude, ce tourment de la vie en travail d'enfantement, et qui ne connaîtra réellement son œuvre, que lorsqu'il s'en sera délivré. Le critique a surtout la parole lorsque l'œuvre a été réalisée.

Quant à poser ou proposer à l'artiste des problèmes à résoudre, n'est-ce point quelque peu prétentieux ? Nous ne croyons pas que les artistes, les vrais du moins, gens impatients de tout joug et de toute contrainte, attendent le mot d'ordre de qui que ce soit, fût-ce du critique le mieux informé. Le critique peut lui-même être un artiste — rien ne s'y oppose ; dans ce cas, les problèmes qu'il propose, il les conçoit et les ressent en tant qu'artiste et il cherchera à les réaliser lui-même. S'il n'est que critique ou théo-

ricien, les artistes auxquels il proposera ses problèmes ne sauraient docilement y subordonner leur faculté créatrice ; chacun d'eux suit la poussée obscure de son propre génie, jusqu'à la réalisation de la forme entrevue, et ce sont ces derniers qui révèlent en définitive, au critique, quelles étaient les exigences, les tourments et les angoisses de leur époque. En réalité, le critique reçoit plus de leçons qu'il n'en donne, ce qui est en somme chose logique, car celui qui crée est celui qui possède, et partant celui qui peut vraiment donner ou suggérer.

La théorie de M. Tilgher est intéressante, séduisante même, dans sa brillante chaîne de déductions; mais elle n'apparaît pas moins, en certains endroits, assez fragile et quelque peu artificielle. Emprisonner la vie dans des formules — trop ingénieuses parfois — serait œuvre assez vaine, si de temps à autre nous n'avions le réconfort de rencontrer un chef-d'œuvre vivant, devant lequel, oubliant les considérations les plus subtiles, nous nous laissons aller à la joie pure de goûter à la beauté réalisée.

Sous quelle forme notre époque pose-t-elle le problème dramatique? Telle est la question que M. Tilgher cherche à résoudre en analysant les deux pièces de Sarment: «La couronne de carton» et «Le Pêcheur d'Ombre.» Fidèle à sa théorie des comparaisons avec les époques antérieures, il déclare — ce que personne ne conteste — que, pour les grands dramaturges du siècle dernier; le problème dominant de la pensée est le problème moral : rapport entre bonheur et devoir — passion et raison — science et foi — individu et famille ou société. En somme, la vie a-t-elle un sens, une valeur? Pour les écrivains les plus modernes, le problème est d'ordre à proprement parler cérébral, métaphysique : qu'est-ce qui nous amène à croire que la réalité est réalité. Et puisque le concept de réalité est un concept de relativité, en définitive, qu'est-ce qui distingue la réalité du rêve, de la fiction, de l'illusion? Chez les romantiques, réalité et illusion sont diamétralement opposées dit M. Tilgher, ce qui ne paraît pas absolument exact; dans la position actuelle du problème, le rapport est renversé sur lui-même : « le rêve même apparaît réalité et les différences entre les deux ne sont qu'une question de degrés. La réalité, jadis compacte, se décompose en une infinité de plans divers, tous également réels et en perpétuel mouvement et changement de position entre eux — c'est une fuite de nuages sous un ciel en tempête. »

Ces exigences nouvelles de la pensée ont entraîné certaines transformations dans la manière de réaliser le drame; une des plus profondes est la « disparition du caractère. » Le caractère étant, pour les artistes des générations précédentes, ce qu'il y a «d'identique, de permanent, on ne peut le concevoir que si on croit à quelque chose de fixe et de rigide, qui existe en dehors et indépendamment de nous. » Et dans l'orgueil d'une prétendue

découverte d'un aspect nouveau de la nature humaine, M. Tilgher, porte-parole de tout un groupe d'hommes de ce temps, s'écrie : « Une fois qu'on a porté le coup de hache du doute aux racines mêmes de la réalité, une fois qu'on l'a renversée du piédestal inébranlable où l'avait placée le sens commun et qu'on l'a précipitée dans le fleuve du devenir universel, il n'y a plus de place sur les scènes pour des types ou des caractères comme on les concevait jadis; et si quelque écrivain s'acharne encore à nous les décrire, il ressemble un peu à ces prêtres de campagne qui emploient leurs loisirs à écrire un poème épique en vingt-quatre chants. »

La comparaison est piquante, mais pas absolument concluante. Et qui donc s'est jamais figuré que le caractère est quelque chose d'absolument fixe et rigide ? Si le roman et le théâtre ont tracé ce qu'on est convenu d'appeler des « caractères », c'est en ramassant avec art les mille nuances par quoi se manifeste à chaque heure la vie psychique et morale d'un individu. Mais parmi ces nuances, il en est qui, dans l'inextricable enchevêtrement de rapports qu'est la vie, se manifestent plus souvent et avec plus de relief que les autres ; qui entraînent par conséquent dans leur zone d'activité toutes les tendances plus faibles ou moins apparentes, en leur imprimant une courbe particulière, qui constitue l'attitude dominante et généralement constante d'un individu dans ses rapports avec le reste du monde. Que font les modernes en descendant en eux-mêmes pour briser la prétendue compacité du caractère ? En se scrutant impitoyablement, en dissociant tout, en exprimant le secondaire autant que l'essentiel, termes entre lesquels, d'ailleurs, on ne doit plus choisir, ont-ils fait autre chose qu'élaborer des caractères, au cours d'analyses longues et laborieuses, dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre, et d'autres de vrais cauchemars ? Que leur technique soit nouvelle, cela est admis : rappelons, chez nous, Marcel Proust, pour ne citer que le plus fameux, et en Italie l'auteur de « Rubè. » Mais l'un et l'autre ont beau ne pas choisir entre cent manières d'être, les indiquer toutes, et se garder de jamais dogmatiser, l'esprit du lecteur, suivant les lois imprescriptibles de l'intelligence n'en extrait pas moins — le livre achevé — une ou plusieurs formules qui emprisonnent dans leurs contours la définition d'un ou plusieurs caractères. En définitive, cette disparition du caractère n'est point si complète que le critique l'affirme ; la vérité est plutôt que chaque époque exprime d'une manière différente quelques-uns des aspects infinis de la vie, laquelle affirme sa pérennité par sa mutabilité même.

Le nouveau théâtre, poursuit M. Tilgher « ayant abandonné la vieille technique, tente de réaliser scéniquement la vie intérieure dans toute sa fugitive, silencieuse et fluide multiplicité. Les silences sont rétablis, ces silences qui vont au-delà des paroles « jusque dans la zone profonde et

obscure de l'être, d'où montent la chaleur et la vie. » Nous ne nions pas l'efficacité de ces silences ; maintes fois chez Ibsen et chez Strindberg ils ont souligné le tragique d'un état d'âme ou d'une situation. Mais on les a précisément trop entendus chez les dramaturges du nord, pour que, transportés chez nos modernes Italiens ou Français, ils ne fassent pas un peu figure de procédés. On a donné ce printemps dernier, à l'Œuvre, « Passions de fantoches » de Rosso di San Secondo : les silences abondent et se prolongent exagérément dans cette petite pièce qui comporte néanmoins trois actes ; ces silences, qui voudraient être lourds de signification psychologique, soulignent éloquemment, au contraire, la pauvreté de la vie intérieure des personnages.

Cet effort que font les modernes pour rendre la vie psychique dans toute sa complexité, n'est, en d'autres termes, que la manifestation de la pensée pensante, dans toute son acuité investigatrice. La Pensée, voilà le vrai protagoniste du nouveau théâtre : « L'âme moderne nie qu'il y ait un monde existant en soi, en dehors et avant l'esprit qui le connaît ; pour elle le monde est un mirage de notre esprit ; elle abolit la limite entre l'erreur et la vérité, tout se meut et change. »

Oui, tout change ; évolution, dynamisme des forces de la vie ! Mais évolution sans solution de continuité ; c'est pour cela, d'ailleurs, que nous restons toujours capables d'émotion devant les chefs-d'œuvre du passé. Ce qu'il y a de constant dans le phénomène de la vie, et que nous nous acharnons à traduire, sans pouvoir jamais le saisir entièrement, ce qui fait le tourment des hommes depuis qu'ils existent, les modernes le placent sous le contrôle direct et unique de la Pensée. Ils cherchent à résoudre le problème en dedans d'eux-mêmes ; ils restent rivés à cette pensée et enfermés dans une prison sans issue. L'orgueil de l'homme qui sent en lui une parcelle de divinité est si grand, qu'il ne veut plus tenir compte des contingences et de cette malheureuse réalité qui n'est, paraît-il, qu'une illusion. Illusion, peut-être ! Elle n'en pèse pas moins très lourdement sur notre cœur et nos épaules et terrasse souvent nos plus hautaines et audacieuses pensées. Ce n'est pas sans un malaise étrange qu'on sort de la lecture ou de la représentation d'œuvres dramatiques modernes : on y respire une atmosphère desséchée et fiévreuse ; jamais de détente, l'homme s'acharne orgueilleusement contre lui-même ; il se détruit, pour se mieux connaître, avec d'horribles délices, et se complaît dans ce cauchemar. Cet art ou ces tendances sont caractéristiques d'une époque où les théories du doute et du scepticisme ont produit leurs fruits : les dieux sont morts, l'Univers est une fiction — seul l'homme existe parce qu'il pense, ou plutôt, la pensée seule existe : mais que fait cette pensée suspendue dans le vide ? Heureusement cette âpre détresse de la pensée n'est pas universelle ; il est des es-

prits plus sages, c'est-à-dire plus humbles, qui, tout en poursuivant leur ascension vers les sommets, savent bien qu'ils ne les atteindront pas ; il est difficilement concevable en effet, que la créature égale un jour le créateur et que l'effet s'identifie à la cause : ce serait le triomphe de l'absurde.

Dans la deuxième partie de son livre, M. Tilgher passe en revue la production dramatique moderne, en Europe, et une large place est faite au théâtre italien. Par qui est-il représenté et quels sont ses caractères distinctifs ?

Pour M. Tilgher, le théâtre moderne italien commence à d'Annunzio pour aboutir à Pirandello en passant par les essais du théâtre du « Grottesco » et de celui de Rosso di San Secondo. L'œuvre d'un Sem Benelli et d'un Bracco obéit trop aux normes romantiques pour figurer parmi ces derniers. D'Annunzio amorce le mouvement moderne dans le théâtre italien, parce qu'il a été le premier à éprouver, devant la vie, cet élan d'ivresse qui d'instant en instant flamboie, monte, se dépasse lui-même, et « goûte la plénitude la plus profonde en passant à travers l'auto-destruction », « plénitude héroïque, énergétique, qui atteint son maximum d'intensité au moment précis où elle meurt à elle-même. » Il est moderne encore parce qu'il fut le premier à célébrer les prodiges de la mécanique, la férocité occulte de la vie dévorante, l'horrible gloire des cités terribles et les « héros de la volonté de puissance. » C'est, ajoute l'auteur, « le premier artiste italien en qui l'Europe s'est reconnue ; les autres parlaient un langage ou étroitement national, ou tout à fait provincial, donc sans résonnance bien vaste et bien profonde. »

La tragédie de d'Annunzio est donc la tragédie de la volonté de vivre, la vie étant conçue comme un élan où l'homme se dépasse lui-même ; mais il manque à d'Annunzio la faculté qui seule fait le poète dramatique : créer des personnages dont les états d'âme sont en conflit et en développement continuel. « Il ne peut créer qu'un seul personnage, toujours le même, projection lyrique d'expériences subjectives ; et la tragédie, chez lui, commence lorsque l'ivresse de la force de vivre est arrivée à son point culminant, laissant derrière elle tous les obstacles que pourraient lui avoir opposés morale, religion, lois sociales, etc. » La reprise de sa « Phèdre » à l'Opéra, ce printemps dernier, n'a point ruiné un tel jugement : une fois de plus, la tragédie a succombé sous le flot du lyrisme envahisseur. Que l'on saisisse, au contraire, cette force de vivre au moment même où elle heurte les constructions intérieures ou extérieures dans lesquelles la loi, la morale, la religion ont « prétendu » en canaliser le cours ; que l'on considère ce heurt comme essentiel, et en même temps que lui, la volonté de briser l'obstacle, et on aura le théâtre du « Grottesco » et celui de Pirandello. Ce qui ne signifie nullement, dit M. Tilgher, « que ces derniers dé-

rivent du théâtre de d'Annunzio : ils tentent seulement de réaliser esthétiquement la même intuition de la vie ou du monde, mais prise à un autre moment idéal de son développement. »

Ces trois théâtres sont, chacun à sa manière, une « même expérience volontaire et antibourgeoise de la vie. » Cette force de vie qui, chez d'Annunzio, se dépassait elle-même, en se projetant dans la mort, les « Grotteschi » l'éprouvent en « pessimistes pour qui elle est un tourment sans but, un océan en tempête, où sombrent les constructions de l'esprit, de la société, de l'histoire. » Pour Pirandello la loi nécessaire de cette force est de se définir, « de se donner une forme et en même temps de sentir que cette forme est une prison contre laquelle cette force de vie fait le vain effort de se briser pour ressaisir sa primitive pureté et nudité de vie. » Il est à peine besoin de noter combien ces diverses conceptions sont tributaires des courants philosophiques modernes.

Passant sur l'œuvre dramatique de d'Annunzio, comment les auteurs d'avant-garde ont-ils réalisé cette conception moderne de la vie, dont M. Tilgher nous a savamment donné les caractéristiques? Les « Grotteschi » tirent leur nom d'une pièce de Chiarelli, intitulée « Le masque et le visage », représentée pour la première fois en 1916, et dans laquelle l'exagération dans la déformation caricaturale est constante. L'essence du « grottesque » chez Chiarelli est dans la lutte entre le masque et le visage, mis en rapport tel qu'ils ne soient point complètement étrangers l'un à l'autre, de sorte que le même personnage qui, au point initial de l'action, est un masque, se sent peu à peu devenir visage, au fur et à mesure que, sous le choc des événements, le masque se fendille et révèle à la lumière les traits purs sur lesquels passent les sentiments et les passions humaines. De l'aveu même de M. Tilgher, la série des trois « grotteschi » écrits par Chiarelli n'a pas donné à la scène de résultats satisfaisants; l'auteur est resté très au-dessous de son dessein. Antonelli, dans le même temps, a donné « L'homme qui se rencontra lui-même » suivi de plusieurs autres essais, dont les titres seuls montrent bien que tous les auteurs de ce groupe sont dominés par la même formule; quant à la réalisation, elle est inférieure encore à ce qu'elle avait été chez Chiarelli. Chez Cavacchioli, dans « Oiseau de Paradis », « Celle qui te ressemble » et la « Danse du ventre », ces rapports constants qui doivent exister entre le masque et le visage, le moi « vrai » et le moi « fictif » d'où naît le grotesque, sont complètement abandonnés et l'on se meut au milieu de fantoches.

Le groupe des « Grotteschi » a donc fourni un résultat assez maigre: un grand effort manqué, constate M. Tilgher, mais qui nous a délivrés de la comédie bourgeoise, sentimentale et romantique, et qui nous a montré la nécessité de faire prendre à notre théâtre un bain de philosophie et de pensée !

Chiarelli et son groupe ont joué le rôle de démolisseurs ; si nous en croyons M. Tilgher, nous trouvons en Rosso di San Secondo un reconstructeur. « Complètement indépendant des « Grotteschi », ignorant tout du vieux et du nouveau théâtre (en quoi il a peut-être tort), il se penche sur le monde et le regarde avec des yeux neufs et bien à lui ». « Il nie complètement la réalité au sens ordinaire du mot; ce qui arrive à ses personnages ne doit jamais être pris à la lettre, mais toujours nous renvoyer à quelque chose qui est au-delà de leur propre matérialité. » Admirons, en passant, la précision de tout ce *Credo* ! Et cette réalité, morte et sans effet, ne suscite en lui d'autre réaction «qu'un sombre ennui, qu'un humorisme tragique; une raillerie subtile sous laquelle frémit l'agitation d'un esprit ivre, rêveur, nostalgique et inquiet. »

Il paraît qu'après plusieurs essais sans valeur, Rosso di San Secondo a forcé enfin la renommée avec deux pièces : « Passions de fantoches » et « La belle endormie. » L'Œuvre a fait entendre à Paris la première: nous ne pensons pas que ces trois actes, dont le plus clair se passe en silences et en pantomimes, méritent cette célébrité; cela nous fait l'impression d'une farce par instants bouffonne, par instants sinistre, où les trois personnages, « le Monsieur en gris, le Monsieur en deuil et la Dame au renard bleu », qui représentent, paraît-il, la passion à trois stades différents de son développement, ne ressemblent que de fort loin à des êtres humains. On croit avoir sous les yeux des mécaniques à forme humaine qui s'agitent frénétiquement, gémissent, se taisent, ou ricanent sans qu'on sache trop pourquoi.

Chez Pirandello, la pensée, plus riche, plus souple et plus complexe, atteint à une réalisation artistique incontestablement supérieure. Le dualisme qui existe entre la vie, puissance muette, obscure et profonde, et le monde des formes cristallisées et rigides, provoque des heurts et parfois un écroulement : c'est dans cet écroulement que se trouve quelque chose de comique et de douloureux à la fois ; « comique, en ce qu'il révèle le néant des contructions humaines, douloureux, parce que, malgré leur fragilité, ces constructions étaient néanmoins pour l'homme un repos dans la tourmente de la vie. » C'est ce mélange de rires et de pleurs qui constitue l'humorisme de Pirandello; et à vrai dire, il n'y aurait rien de bien nouveau dans cette conception, si chez lui un tel état d'âme n'était tout « cérébral. » En effet, c'est la pensée qui, étant arrivée à la pure conscience d'elle-même, et brisant toutes les constructions séculaires, « s'est penchée sur l'abîme de la vie pour en regarder bouillonner le flux incohérent et contradictoire. » L'antithèse est pour cela la loi fondamentale de son art ; l'inversion des rapports habituels de la vie triomphe. Ainsi, dans « Pensaci Giacomino », c'est le motif du mari qui reconduit de vive force près de sa

femme son jeune amant. Dans « L'homme, la bête et la vertu » au contraire, c'est le motif de l'amant qui reconduit de vive force le mari à sa femme. Dans « Mais ce n'est pas sérieux », c'est le motif du mariage, antidote contre le danger du mariage ; et la liste pourrait s'allonger encore ! Dualisme de la vie et de la forme, ou construction, tel est le motif fondamental de l'œuvre de Pirandello, ce qui fait son unité et un peu aussi sa monotonie. On devine toute l'influence de la philosophie moderne sur la pensée d'un tel artiste, et ses dialogues, d'ailleurs si captivants, ne sont le plus souvent que des discussions subtiles, où viennent s'inscrire, en des gammes savantes, les nuances de la pensée la plus aiguë. Mais, se prenant à son propre jeu de déductions ingénieuses, Pirandello oublie qu'il a devant lui des personnages de chair et d'os, et il n'actionne bien souvent que des cerveaux.

On a représenté l'hiver dernier sur la scène de l'Atelier, « Le plaisir d'être honnête », et on a joué ensuite à la Comédie des Champs Elysées « Six personnages en quête d'auteur. » On parle de monter « Henri IV » à l'Odéon : Pirandello est donc en faveur actuellement à Paris. Le public est en effet vivement intéressé par ce genre de pièces, où la lutte entre les personnages et la vie est engagée de façon si originale et audacieuse. Les péripéties du dialogue sont bien un peu déconcertantes, les paradoxes un peu violents ; qu'importe ? On est séduit, et cette espèce de fièvre « cérébrale » que l'auteur a su vous communiquer, ne tombe pas avec le rideau : dans le brouhaha du vestiaire, interrogations et exclamations s'entrecroisent, de petites batailles s'allument... et plus loin, dans la rue, on épilogue encore. Cependant, la pensée au repos, découvre tout le côté artificiel de telles constructions, et ce brillant divertissement intellectuel n'a pas réussi à incarner la vie dans toute sa plénitude.

Pour conclure : un ouvrage comme celui de M. Tilgher, non seulement révèle chez l'auteur les dons précieux d'un esprit spéculateur, mais il met bien en lumière l'espèce de frénésie avec laquelle tout ce qui pense et écrit au-delà des Alpes veut à tout prix faire neuf. Cette soif de « devenir » se manifeste aussi bien dans le domaine intellectuel que dans les autres branches de l'activité nationale. Là-bas, philosophie et littératures étrangères sont étudiées, disséquées, absorbées ; mais l'esprit latin, si différent par sa nature et ses traditions mêmes des grands courants venus d'ailleurs, les assimile en y incorporant ce qui est bien à lui, ce sens de l'ironie fine, subtile, cette clarté, cet ordre dans le raisonnement et dans la déduction, cette âpreté un peu sèche même, qui donnent à l'œuvre d'un Pirandello un accent d'une originalité incontestable.

R. QUÉZEL.



Sibilla Aleramo

Nous nous trouvons avec Mme Sibilla Aleramo en face d'un très beau tempérament de poète, dont nous allons étudier le développement en ses quatre livres, qui jusqu'ici composent toute son œuvre.

Prenons « Una donna ». Beaucoup n'y verront que le roman d'une femme malheureuse, mariée avec un homme inférieur, de moralité médiocre, et qui, lasse de subir les pires avanies, voire même de mauvais traitements, s'enfuit abandonnant son foyer et son enfant. Et voilà tout constitué un plaidoyer pour le divorce, un roman à scandale pour la conservatrice Italie. Pourtant on peut envisager cette œuvre d'autre manière, y voir bien plutôt la confession d'un être qui se cherche et veut se réaliser malgré les difficultés de sa vie. Tout est contre elle, les lois de la famille et du monde, tout la repousse vers l'étouffement et le désespoir; mais elle se soupçonne grande et forte ; un secret instinct l'avertit qu'elle vaut mieux que sa destinée ; elle travaille, elle lutte, l'art lui est un secours, comme une foi qui la soutient, et la maternité elle-même loin de la retenir, l'affranchit; car elle ne veux point déchoir aux yeux de son fils; elle veut être vraiment ce qu'elle peut être : un cerveau qui pense et produit, inspiré par un cœur qui aime; et voilà notre « donna » devenue femme forte, trempée par la douleur, armée pour les luttes les plus dures, et consciente des richesses que renferme son âme de créatrice ; la voici sacrée : femme libre et artiste.

Un autre de ses livres marque un nouveau pas franchi par le talent de l'auteur. Je veux parler de « Andando e stando ». On trouve dans ce volume divers éléments. Le féminisme s'y accuse, la critique réclame des droits, mais la poésie s'y impose; c'est elle qui l'emporte, tant elle s'immisce dans le domaine des deux autres. Lisez « lo spirito femminile » et « la Pensierosa ».

Cet esprit féminin malgré tout l'art de sa dialectique parle avec son cœur ; cette femme qui pense a des attitudes michelangesques ; ce n'est pas un bas-bleu, c'est une belle créature qui chante plus qu'elle ne parle et qui s'accoude avec des yeux rêveurs.

Quant à la critique elle est si délicatement ciselée, ses phrases sont si glissantes, ses expressions tellement imagées et si près des talents qu'elle détaille, qu'on la lit comme une œuvre inspirée et originale dont pourraient être jaloux ceux qui l'ont provoquée.

La poésie est partout en ce livre dans les descriptions, dans l'art subtil avec lequel Sibilla conduit sa pensée, dispose ses tableaux et nous traîne derrière sa fantaisie. Lisez « Errabonda » ou « il Caprifoglio ». Du commencement à la fin du chapitre on reste prisonnier de son charme.

Mais laissons, et parlons du « Passage ». Là on dirait que toutes les forces lyriques de l'écrivain se sont réunies en faisceau. Le « Passage » c'est la vie, sujet énorme. Les hommes vont comme des caravanes, dit l'auteur; et rien que ce seul mot, qui est une trouvaille, donne une idée de ce qui défile devant cette âme forte. Des êtres cheminent, s'avancent et se précisent, puis s'enfoncent et disparaissent, après avoir déposé leur rançon au pied de celle qui sait voir, sait comprendre et sait aimer. Elle ne veut point les retenir; leur destin est d'aller, comme le sien est de cueillir la floraison de leur âme et de leur donner en échange un peu de cette ardeur, de cette soif d'absolu qui soutient sa vie.

Et des épisodes sans nombre se ramassent, ne donnant que le plus pur de leur essence, leur parfum le plus secret; des amours se nouent et se dénouent; des destinées s'enchevêtrent à la sienne puis l'abandonnent après des déchirements; mais toujours une vibration puissante anime cet être et le transporte et le fait vivre intensément très près de terre et très haut tout à la fois.

Nombreux sont ceux qui croient découvrir en eux-mêmes une source de lyrisme, et, cherchant une excuse à leur faiblesse, parlent d'immatérialité. Plus nombreux encore hélas! sont ces autres si épais qu'il ne savent qu'épeler les frissons de leurs sens.

Mais est vraiment grand qui peut aimer son corps et le sentir attaché à son âme et les faire s'épouser si étroitement dans son œuvre que le sang de l'un brûle dans la flamme de l'autre.

Peu y ont réussi et surtout peu de femmes. La chair trop souvent alourdit leur esprit. Sibilla, elle, la subit puis s'en délivre, retourne vers ses fruits attirants puis en revient. Et c'est un fluide si fort qui passe de l'un à l'autre domaine qu'il monte en idéalité puissante, en souffle rédempteur.

On pourrait clore sur ce livre ces pages admiratives; mais un dernier ouvrage reste encore : « Momenti » : simple titre sans prétention; ce n'est plus l'énorme « Passage ». C'est l'histoire de ces instants marqués par une sensation plus aigüe, par un amour plus parfumé, un regret plus poignant ou même par un simple souvenir. Le vers alors s'imposait, avec sa forme qui limite et enferme solidement l'acuité de l'émotion, la retient et la cisèle. Là encore chantent toutes les gammes humaines : de l'ardeur satisfaite au plus émouvant désespoir. Les poèmes sont brefs le plus souvent, toujours modelés sur le vif; chaque mot porte sa charge d'inspiration; le chant en est tout d'une haleine et s'arrête comme un souffle arrivé à terme. Point de verbiage ni même d'éloquence; c'est l'artiste émue qui se confesse et se domine tout à la fois, comme ses ancêtres surent le faire dans toute l'histoire de la bonne et grande latinité.

Yvonne Lenoir

Questions Universitaires

Résultats des concours de juillet 1923.

AGRÉGATION D'ITALIEN.

Concours normal. M. CÉZILLY, étudiant à l'Université de Grenoble.

Concours spécial. M. DE MONTERA, professeur au collège de Soissons.

Ancien admissible. M. P. OTTAVI, étudiant à l'Université de Paris.

CERTIFICAT D'APTITUDE.

Femmes : Mlle MARCEL, étudiante à l'Université de Strasbourg.

Programme des concours d'Italien de 1924.

AGRÉGATION.

I. — *Histoire de la littérature et de la civilisation.*

1re question. — L'Italie de 1330 à 1464 : l'évolution politique, littéraire et artistique.
2e question. — La tragédie italienne de Trissin à Alfieri.
3e question. — Giacomo Leopardi, sa vie, son œuvre, son temps.

II. — *Auteurs pour les explications orales.*

DANTE. *Rime per la Donna Pietra* (*Io son venuto...; Al poco giorno...; Amor tu vedi ben...; Così nel mio parlar...*).
PETRARCA. *Ecloga III* (Amor Pastoralis). — Canzoni : *O aspettata in ciel...; Spirto gentil...; Perché la vita è breve...;*

Gentil mia donna...; Poi che per mio destino...; Che debb'io far...?; Vergine bella...

BOCCACCIO. *Trattatello in laude di Dante.* cap. IX-XV.

SACCHETTI. *Novelle* XXX, XXXI, XXXII, LXIII, LXIV, LXVIII, CXIV, CXV (p. 35-45, 68-76 et 116-120 des *Cento novelle di F. Sacchetti* scelte da R. Fornaciari, Florence, Sansoni).

LEONARDO DA VINCI, *Frammenti letterari e filosofici* trascelti da E. Solmi, p. 1-28 (Florence, Barbéra).

G. G. TRISSINO. *Sofonisba* (extrait contenu au t. II, p. 452-454 du *Manuale* D'Ancona et Bacci).

T. TASSO, *Aminta*, atto IV.

S. MAFFEI. *Merope*, atto III.

V. ALFIERI. *Oreste*, atti IV-V; *Virginia*, atto II.

G. LEOPARDI. Canti : *Ad Angelo Mai; le Ricordanze; la Ginestra.* — Prose : *Detti memorabili di Filippo Ottonieri.*

V. GIOBERTI. *Del Primato morale e civile degli Italiani*, 2ª parte, cap. VII-VIII (p. 1-78 du t. III, dans l'édition Balsamo-Crivelli, Turin, 1920).

R. FUCINI. Extraits des *Veglie di Neri* (Il matto delle giuncaie; Perla; La pipa di Batone; Vanno in Maremma.).

CERTIFICAT D'APTITUDE.

DANTE. *Vita Nuova*, cap. XIX-XXIII.

PETRARCA. Canzoni : *O aspettata in ciel...; Spirto gentil...; Perché la vita è breve...; Gentil mia donna...; Poi che per mio destino...; Che debb'io far...?; Vergine bella.*

SACCHETTI. *Novelle* XXX, XXXI, XXXII, LXIII, LXIV, LXVIII, CXIV, CXV (p. 35-45, 68-76 et 116-120 des *Cento novelle di F. Sacchetti* scelte da R. Fornaciari, Florence, Sansoni).

TASSO. *Il padre di famiglia*, dialogo; *Aminta*, atto IV.

ALFIERI. *Oreste*, atti IV-V.

LEOPARDI. *Ad Angelo Mai; le Ricordanze; la Ginestra.*

GIOBERTI. *Il Primato civile e morale degli Italiani*, Parte IIª, cap. VII-VIII.

R. FUCINI. Extraits des *Veglie di Neri:* Il matto delle giuncaie; Perla; La pipa di Batone; Vanno in Maremma.

Bibliographie

Giovanni Livi, *Dante e Bologna, nuovi studi e documenti*; Bologne, Zanichelli, 1921.

M. Giovanni Livi est un dantophile de la plus rare espèce : il ne nous offre point de savantes théories sur l'esthétique de la *Comédie ;* il ne s'embarrasse pas des « sources musulmanes », ce qui, comme chacun sait, est la dernière mode; il ne calcule point l'état du ciel au départ de la bolge des devins, et l'ordonnance morale de l'Enfer le laisse indifférent, encore que ce thème soit loin d'être épuisé et nous réserve de belles surprises... Rien de tout cela : mais M. Giovanni Livi est le dantophile des archives et des documents contemporains du poète. Voilà son ordinaire gibier; et ses livres ne sont, à proprement parler, que le récit de ses chasses, de leurs péripéties, et de leurs résultats plus ou moins heureux.

Ce récit est passionnant. D'abord parce que M. Giovanni Livi déploie, dans ses recherches, d'extraordinaires qualités de patience, de méthode et de flair. C'est une masse prodigieuse, — et terrifiante pour les profanes, — que celle des documents du XIIIe et du XIVe siècles qu'il a examinés. Et M. Livi n'est pas homme à se contenter d'un coup d'œil superficiel ; chaque pièce, il la tourne et il la retourne, il la palpe, il la scrute, on voudrait dire qu'il la presse pour en exprimer tout le suc; rien ne lui paraît négligeable; il n'existe pas de détail qui soit pour lui insignifiant. A l'interprétation des documents, il apporte une merveilleuse sagacité ; sa vaste érudition lui suggère des rapprochements curieux et féconds, voire parfois un peu inattendus; on devine que les hypothèses s'offrent en foule à son imagination ; il n'en écarte aucune a priori ; mais il examine chacune d'elles avec un soin scrupuleux ; il essaie d'en déterminer aussi exactement que possible le degré de probabilité ; il discute les arguments et il les contrôle. Et voici enfin qu'il vient nous exposer ses conclusions et tout son travail de préparation ; il le fait avec une verve vraiment endiablée, dans un style personnel, vif, dru, aux tournures originales, et qui écarte l'ennui. On sent que de dresser un beau tableau généalogique, sur des parchemins vénérables et contradictoires, cela le ravit; et il tient absolument à nous faire partager son enthousiasme! Inutile d'ajouter qu'il polé-

mique, et ferme, et serré,... comme tout dantophile qui se respecte : toujours d'ailleurs avec infiniment de courtoisie ; ce à quoi il a d'autant plus de mérite qu'il nous raconte quelque part qu'un de ses adversaires l'a insulté !

En 1918, M. Giovanni Livi publiait un gros livre intitulé : *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, qui suscita un vif intérêt de curiosité. Ses conclusions, acceptées par les uns, âprement combattues par les autres, étaient de celles qui ne peuvent passer inaperçues : l'auteur apportait du nouveau, il exhumait de l'inédit. Le livre d'aujourd'hui, *Dante e Bologna*, n'est guère que la continuation du premier : « *un suppletivo volume* », écrit dans la préface M. Giovanni Livi, en s'expliquant avec beaucoup de bonne grâce : « Comme il est naturel, les nouveaux documents apportent avec eux de nouveaux faits ; peut-être pas à la vérité aussi nombreux et aussi importants que le lecteur pourrait s'y attendre ; mais qu'il soit certain que je n'ai rien négligé pour lui en fournir plus, et de meilleurs. Des conjectures, cette fois encore, il n'en manque pas. Les vieilles, — renforcées, tempérées ou amendées, — demeurent, peut-on dire, presque toutes ; et quant aux nouvelles je me persuade qu'aucune ne paraîtra extravagante et indigne d'examen. Pour ce qui est de la contre critique, c'est-à-dire de la polémique, je ne puis pas dire que j'en aie fait une stricte économie ;... mais je n'ai eu d'autre idée que de combattre pour la conquête de la vérité... Ces pages, comme les anciennes, sont écrites sans aucune prétention. Je ne veux point me donner des allures de dantologue. Je suis ce que je suis. Je cherche ; et quand j'ai trouvé, je commente de mon mieux, me rappelant toujours que : *est quadam prodire tenus, si non datur ultra.* »

M. Giovanni Livi devine aussi que l'on fera à son second livre le même reproche qu'au premier : ils manquent un peu trop de composition, l'un et l'autre ; et l'on a parfois l'impression, en les lisant, que les documents sont seulement enfilés ; il n'y a pas d'articulations ou elles sont trop ténues. Mais l'auteur de nous répondre tout doucement : « Je sais, je sais ; excusez-moi, je n'ai pas le temps !... » Alors, passons-lui condamnation et prenons ce qu'il nous donne. Nous n'en aurons aucun regret. Car ce qu'il nous donne est infiniment riche.

Le livre est divisé en trois parties, chacune suivie de pièces justificatives : I, *Sulla priorità ed antica preminenza bolognese nel culto di Dante* ; — II, *Alighieri e Aldighieri, secondo documenti bolognesi ed altri, editi ed inediti;* — III, *Di alcuni personaggi della Divina Commedia*, (notamment Maestro Adamo, les comtes Guidi da Romena, Pier da Medicina, Fabbro dei Lambertazzi.)

Ces titres toutefois ne suffisent pas à donner une idée complète de la multitude de problèmes de toutes sortes qu'examine M. Giovanni Livi, et sur lesquels il nous apporte une documentation en général inédite. Ce n'est pas qu'aux dantologues que son savant travail sera utile ; mais encore tous ceux qui s'intéressent à l'étude des mœurs dans la première moitié du Trecento y trouveront une ample moisson. On pourrait presque tirer de ce livre une petite histoire de la vie privée à Bologne au temps de Dante, car Bologne est naturellement le centre vers lequel tout ici vient converger, Bologne, une des

capitales intellectuelles du monde, avec son Studio et ses écoles, ses professeurs, ses juristes, ses notaires, ses libraires et ses miniaturistes, et son peuple d'étudiants qui travaillent, et s'agitent, et ne se privent point de faire de mauvais coups.

Et à côté des discussions et des théories proprement dantesques, voici que se succèdent des épisodes, tantôt tragiques, tantôt amusants, auxquels Dante n'est parfois intéressé qu'un peu indirectement, mais qui nous renseignent cependant sur des personnages avec qui il a été en relations, ou qui ont été ses admirateurs, ou qui ont travaillé à la divulgation de ses œuvres.

En voici un exemple : au mois d'avril 1323, un des ancêtres les plus vénérables de la dantophilie, Giovanni del Virgilio, faillit être assassiné. Un certain Banduccino di Banduccio Bergognoni de Lucques « *cum uno ense evaginato in manibus et uno tabulacio, fecit insultum adversus et contra magistrum Johannem condam magistri Antonij qui dicitur de Virgilio, et dictum magistrum Johannem percussit in brachio destro, animo eum occidendi.* » En somme, coup manqué, heureusement pour ce brave Giovanni, qui porte plainte. On incarcère Bergognoni; celui-ci soulève l'incompétence comme nous dirions aujourd'hui. C'est le podestat qui l'avait fait mettre à l'ombre ; or il était clerc ou se prétendait tel. Il lui est donné raison par la Curie épiscopale, qui évoque la cause. Mais Giovanni del Virgilio proteste : il déclare que Bergognoni n'était point clerc au moment du crime; c'est d'ailleurs au mépris des formes de la procédure que le podestat a été dessaisi; Giovanni en appelle directement au pape et il fait signifier son appel le 30 juin 1323 à Giovanni da Castiglione, vicaire de l'évêque de Bologne... Malheureusement nous n'en savons guère davantage ; et la fin de l'aventure nous demeure inconnue. M Livi a toutefois raison de faire remarquer que, puisqu'à partir de 1323 on ne trouve plus trace d'un séjour de Giovanni del Virgilio à Bologne, il est fort possible que cette absence soit en étroit rapport avec la tentative d'assassinat de Bergognoni.

Le livre de M. Giovanni Livi est tout rempli de détails de ce genre. Mais leur intérêt, qui paraîtra sans doute un peu limité si on les examine un à un, s'accroît considérablement de ce fait qu'ils viennent, à de rares exceptions près, étayer cette thèse, bien personnelle, que l'auteur avait déjà énoncée dans son premier ouvrage et qu'il renforce dans celui-ci : Dante encore vivant, et pendant les années qui suivirent sa mort, Bologne a eu une incontestable priorité et une incontestable prééminence en tout ce qui peut se rapporter à la connaissance, à la divulgation, à l'admiration, à l'étude de son œuvre; d'un mot plus bref: c'est de Bologne qu'a rayonné le culte de Dante.

Sur cette thèse précise, un débat assez vif s'est engagé, dès la publication du premier livre de M. Livi, et qui se continue actuellement. Les dantophiles italiens ont pris position, avec leur ordinaire vigueur : pour ou contre. Et dans les deux camps on peut citer des noms illustres. Il faudrait plusieurs pages de recension pour énumérer les arguments échangés.

Je voudrais en rester là, et n'éprouve aucun besoin de conclure pour mon compte personnel. Mais j'entends la voix amicale de M. Giovanni Livi qui me presse et qui exige que je lui donne un avis dûment motivé. J'obéis, non sans



quelque nonchalance : dans l'état actuel de nos connaissances, en tenant compte de la masse de documents exhumés par M. Livi, en tenant compte surtout de l'incontestable primauté intellectuelle de Bologne à l'époque dont il s'agit, la théorie, si ardemment défendue par le savant archiviste italien, paraît avoir un fondement solide sinon inébranlable; mais l'état de nos connaissances, sur ce point précis, n'est-il pas trop incomplet, trop fragmentaire, pour que nous ayons le droit de parler de certitude ? Et ne suffit-il pas à M. Giovanni Livi qu'en fait de certitude, nous ayons celle-ci : que ses recherches si longues, si patientes, si méthodiques, n'ont point été infructueuses; qu'il a su, avec les plus ingrats des matériaux, bâtir une œuvre qui est non seulement originale mais encore divertissante; et que personne enfin ne pourra plus parler de *la fortuna di Dante*, sans citer ses livres, ne serait-ce que pour en combattre les conclusions?

Dans le champ immense de la littérature dantesque, y a-t-il donc de si nombreux ouvrages dont on puisse en dire autant ?

Alexandre Masseron.

Léon Prieur. *Dante et l'ordre social.* Le droit public dans la Divine comédie. Préface de Mgr Baudrillart, de l'Académie Française. — Paris, Perrin, 1923; in-16.

Ce volume est tiré des leçons que, d'avril à juin 1921, M. Léon Prieur a faites à l'Institut catholique. Les intentions de l'auteur sont irréprochables : voir en Dante le défenseur de l'ordre social fondé sur la foi chrétienne, ce n'est peut-être pas une révélation très hardie, mais il n'y a aucun inconvénient à y insister. En revanche voici qui est assez troublant : tandis qu'aucune personne de sens rassis ne se risquerait à exécuter en public un concerto de piano ou de violon sans avoir au préalable fait de ces instruments une étude longue et pénible, pourquoi un honnête homme n'hésite-t-il pas à publier un livre (comme si ce n'était pas un métier de faire un livre !) sur Dante et sur une œuvre qui passe, généralement, pour être d'un accès malaisé, et cela sous le simple prétexte qu'il est avocat ? Il cite avec complaisance, et tout de travers, d'innombrables passages en italien, en latin, et même quelques mots de grec. Jusqu'ici rien que de très naturel; ce qui se comprend moins c'est que cet étalage d'incorrections ait pu lui paraître de nature à produire bon effet; n'écrit-il que pour les ignorants ? Il a dressé une bibliographie, où l'ordre alphabétique fait alterner, en une danse fantaisiste, Cicéron, le Corpus juris civilis, l'Imitation de Jésus-Christ, Plutarque, avec Esmein, Faignez, Klaczko, Maurras, Rodocanachi; — nulle indication de lieu ni de date, parfois même pas de titre (par exemple, en regard du nom de Rodolfo Renier), ou bien un titre italien (Studio di Dante) est attribué aux volumes du savant anglais Edw. Moore; pas de prénoms, en sorte que le lecteur apprendra avec un vif intérêt que l'Arétin a composé une vie de Dante — et il reconnaîtra là le trop célèbre Pietro, auteur des *Sonetti lussuriosi*, étant bien excusable d'igno

rer que Leonardo Bruni était aussi natif d'Arezzo. Il n'y a — cela va sans dire — aucun déshonneur à ne pas savoir rédiger une bibliographie; ce qui est drôle c'est qu'on s'en mêle quand on ne sait pas.

Je voudrais dire que la compétence me manque pour apprécier le contenu juridique du livre, et que je le crois très neuf; mais il m'a paru que, en dehors de ce qu'il emprunte à une dissertation de Gino Arias, qui fut un travail d'étudiant fort distingué, il y a vingt et quelques années, M. L. Prieur a introduit dans ses chapitres sur les luttes politiques à Florence, sur la vie du poète, sur ses idées religieuses et politiques, bien des choses qui se trouvent — mieux dites — dans beaucoup d'ouvrages fort connus. Il a même consacré un chapitre au séjour de Dante à Paris, pour en soutenir la réalité. Je n'y vois aucun inconvénient; seulement, sur un sujet tant débattu, il faudrait apporter quelque chose de plus que les témoignages de Villani et de Boccace, que l'art « qu'à Paris on appelle enluminer », et l'enseignement de Siger de Brabant, et la rue du Fouarre (c'est-à-dire, ajoute-t-il, «du feu ou de la paille!!», p. 73). Pourquoi omet-il d'autres arguments, les Aliscamps, et les digues entre Wisant et Bruges, et l'examen du bachelier? — Chemin faisant, il établit un parallèle entre Dante, Machiavel, Guichardin et Savonarole, qui lui fournit l'occasion de malmener le noble dominicain, qu'un pape, encore en instance de canonisation, a livré au bras séculier : Savonarole, paraît-il, incarne « la politique morale du désordre »(?).

Tout ceci ne présente d'inconvénients que pour qui l'a écrit; et, si je m'y arrête, c'est simplement pour exprimer une petite déception : je me plaisais à penser que l'espèce du... « dantiste amateur » était en train de disparaître; et je suis obligé de constater qu'en voici un représentant très caractérisé.

Henri HAUVETTE.

Le Concile gallican de Pise-Milan. Documents florentins (1510-1512), publiés par **Augustin Renaudet**, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux. in-8°, X. 732 p. Paris, Champion, 1922. (*Bibl. de l'Institut français de Florence*, 1re série, t. VII.)

M. Augustin Renaudet publie, dans la *Bibliothèque de l'Institut français de Florence*, où il a déjà fait imprimer un très intéressant ouvrage [1], des documents diplomatiques relatifs à la réunion du concile de Pise, et tirés presque tous des registres qui contiennent la Correspondance politique des Dix [2].

Cet important dossier ne livre guère de renseignements nouveaux sur les

1. A. Renaudet, *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie* (1494-1517). Même série, t. VI. Cet ouvrage a été présenté par M. Renaudet comme thèse pour le doctorat ès-lettres.

2. Ces registres sont aux Archives d'Etat. Les deux séries les plus importantes sont constituées par les copies d'Instructions adressées par les Dix à leurs agents diplomatiques ou administratifs et de Dépêches rédigées par ces divers agents.



buts et les délibérations de l'assemblée schismatique ; mais il permet de suivre au jour le jour les incidents de la grande manœuvre politique dont elle fut le prétexte et le centre, les détails de l'intrigue par où le roi de France manifesta qu'il récusait l'autorité de Jules II. Sans influence immédiate sur le développement de la réforme catholique — encore qu'il ait déterminé la convocation du V[e] concile de Latran — le concile de Pise fut l'occasion pour les Etats européens de marquer leur position dans les luttes entre le pape et le Roi Très Chrétien, et pour les Florentins de connaître les angoisses et les déboires qui sont l'inévitable partage d'une diplomatie soucieuse de plaire, dans le même temps, à de puissants rivaux.

Lorsque, vers le milieu de l'année 1510, l'arrestation des cardinaux français présents à Rome, puis la convocation du concile gallican de Tours ouvrent le conflit pseudo-spirituel entre Louis XII et Jules II, la situation de la Seigneurie est extrêmement délicate, tragique même. Elle est respectueuse de la papauté, dont elle craint les censures (dangereuses pour sa vie économique et pour son unité morale [1]); alliée de la France, elle hésiterait d'autant plus à compromettre la solidité de son lien que les armées françaises sont proches de ses frontières.

Le gonfalonier perpétuel, Piero Soderini, homme paisible, honnête et pusillanime, voudrait demeurer neutre, et toute sa politique aura pour objet de maintenir des amitiés, que les plus malencontreux accidents l'obligent à renier sans cesse.

D'abord, c'est à Florence que se retirent et que séjournent, au début de l'automne de 1510, les cinq cardinaux qui, révoltés contre Jules II, viennent d'abandonner la cour romaine [2]. Ils réclament un sauf-conduit en forme extraordinaire, qui leur est refusé, avec mille précautions.

Les Dix ne leur accordent qu'un sauf-conduit ordinaire. Puis ils écrivent à leur ambassadeur en France, Acciajuoli que les cardinaux ont été accueillis avec une respectueuse sympathie, bien que Rome en pût prendre ombrage, et à Rome qu'ils sont partis mécontents, n'ayant reçu que les hommages dûs à leur dignité, la protection qu'on ne refuse à personne [3].

A peine ces hôtes indésirables ont-ils quitté la ville que, par un message très cordial, Louis XII demande que la cité de Pise soit ouverte aux membres du concile universel qui va réformer l'Eglise [4]. Grand honneur, écrivent de leur côté les cardinaux, et grand profit pécuniaire pour la Seigneurie [5]. Les Dix font au roi une réponse courtoise, où ils marquent une soumission entière et indéterminée. Leur grande règle est de gagner du temps [6]. La situation

1. V. n° 16 (12 oct. 1510).
2. Ces cardinaux sont: Guillaume Briçonnet, René de Prie, Bernardino Carvajal, Francesco Borgia et Federigo da Sanseverino.
3. N°s 15 à 18 (12 oct. 1510), 31 (10 nov. 1510), 33 (30 nov. 1510), 35 (29 déc. 1510).
4. N° 37 (27 janv. 1511 n. s.)
5. N° 42 (16 mai 1511).
6. V. Les instructions adressées le 26 mai 1511 à Acciajuoli (n° 51), et la réponse dilatoire à l'évêque d'Autun (n° 93, 8 juillet 1511).

de l'Europe est si trouble, les intentions des princes chrétiens restent si douteuses [1], les avis se partagent si longuement sur le choix d'une ville pour la tenue du concile [2], qu'il serait imprudent de prendre aucune décision.

Ainsi, dès les premiers engagements, se révèlent les grands traits de la diplomatie florentine : ambigüe, dilatoire, et, quand il faut conclure, transactionnelle.

Il ne semble pas que Louis XII se soit trop mal accommodé de cette douceur. Mais elle irrite parfois Jules II, et, toujours, les dissidents du Sacré Collège, qui ont mis *bien plus d'activité* que le roi à tramer la conjuration conciliaire. C'est là une des conclusions les plus probables que l'on puisse tirer des documents florentins.

Vers la fin du mois de mai 1511, alors que Louis XII, rassuré par la déroute de l'armée pontificale, incertain des dispositions des gouvernements étrangers, est disposé à la paix, et même à former une ligne où le pape pourrait être admis [3], les cardinaux rebelles s'indignent de la tiédeur du roi et des hésitations de Florence qui n'a pas encore concédé Pise [4]. Pandolfini, qui représente à Milan la Seigneurie, assure qu'ils aspirent tous à la tiare [5]. Un astrologue l'a promise à Sanseverino [6] ; mais le roi aurait pour favori Briçonnet [7].

Il est intéressant de suivre le jeu de ces partenaires cupides et surtout des deux grands meneurs : Sanseverino et Carvajal. Le premier a le génie de l'intrigue. Il flatte les Florentins [8], il s'emploie successivement auprès des Espagnols et de l'Empereur [9], et sa duplicité éclate dans cette lettre adressée au cardinal Giovanni de' Medici, où il affirme son dévouement au pape, à l'instant où il répand en Allemagne les idées schismatiques [10]. Plus tard, il se vantera d'avoir toujours travaillé au rétablissement de la paix [11], puis il acceptera d'être légat du concile à Bologne. Dans toutes ces circonstances, il montre fort peu de courage : il n'ose aller à Rome, ce qui, à la vérité, se conçoit, quand on songe au juge qu'il y eût trouvé ; il n'accepte de partir pour Bologne qu'à la condition que son voyage ne présente aucun danger et qu'il ait une bonne et sûre escorte [12].

1. Ferdinand craint un schisme et l'élection d'un pape français, et il s'efforce d'empêcher la convocation du concile ; l'Angleterre est hostile au projet de Louis XII. Maximilien, qui s'est associé à l'acte de la publication du Concile, n'est pas suivi par son clergé.
2. V. par ex. nos 112, 117, 120, 127.
3. Relation adressée par Acciajuoli aux Dix, le 27 mai 1511 (no 52).
4. Sur cette activité des cardinaux v. notamment les nos 60, 61, 62, 72, 76, 78, 84, 92, 101, 113, 120, 166.
5. No 125.
6. No 145.
7. Nos 142, 182, 190, 216.
8. No 29 (4 nov. 1510).
9. Il demeurera en Allemagne même pendant les sessions de Pise.
10. No 339 (16 oct. 1511).
11. No 537 (16 janv. 1512, n. s.)
12. No 565 (26 fév. 1512, n. s., no 589 (14 mars 1517, n. s.)

Ce qui frappe, au contraire, dans Carvajal, c'est la rudesse et l'emportement du caractère. Il était, semble-t-il, le seul chef capable de conduire la conspiration. Autoritaire, ardent, hautain, il se fait craindre en tout lieu. On comprend que Jules II lui ait réservé la meilleure part de sa colère : c'est peut-être l'argument qu'eût invoqué pour sa gloire Rossbach qui a, jadis, promis de le réhabiliter.

Les cardinaux français restent au second plan. Prie n'a guère contribué à l'organisation du complot qu'à l'instant de son arrestation. Briçonnet, plus remuant, et qui passe pour très ambitieux, se plaît surtout à donner des pronostics. Albret, tardivement et péniblement rallié au parti français, ne montra une grande fermeté que le jour où sa passion bien connue pour la chasse — la plus innocente de ses passions — l'anima contre un déloyal vendeur de faucons [1].

Peut-on dire qu'en dehors de ces âmes pleines de rancune et de vanité la flamme belliqueuse soit bien vive ? Les documents diplomatiques répondent négativement : Louis XII négocie sans arrêt [2]. Le pape cherche des accommodements ; en même temps qu'il presse Sienne de restituer à Florence Montepulciano [3], il use de ménagements envers les cardinaux révoltés [4], et dépêche à Louis XII l'évêque de Tivoli [5]. Seul, l'empereur Maximilien demeure provisoirement ferme dans sa résolution d'assembler le concile [6]. Mais les ambassadeurs florentins ne percent pas le mystère de ses intentions : ils ne supposent jamais qu'il ait nourri des ambitions secrètes, ils ne le soupçonnent point d'aspirer à la tiare.

En août seulement, quand tout espoir de pacification est abandonné, le roi et le pape somment Florence de prendre parti.

Il faut lire le spirituel récit de la réception faite à l'auditeur de rote Simonetta, messager de Rome : on l'éconduit le plus gracieusement du monde [7].

Au roi, les Dix font connaître, par Roberto Acciajuoli, toutes les difficultés du projet pisan et ils promettent obéissance passive, sous le sceau du secret [8].

On est partout fort satisfait de l'attitude de la Seigneurie, elle reçoit, en même temps, les félicitations du nonce et les remerciements du roi de France [9].

Le pape cessa bientôt de sourire, ayant appris la vérité. Trop attentif, peut-être, aux apparences, il ne sut point considérer les excuses, ni les intentions profondes de Florence. Il est incontestable que les Dix, s'ils résistèrent mollement aux demandes du roi, firent ensuite de grands efforts pour empêcher la

1. Vers la fin de son séjour à Pise, il ne parait occupé que de cette mésaventure. V. n°s. 424, 430, 439.
2. Notamment par l'intermédiaire d'André Forman, Ambassadeur d'Ecosse.
3. N° 99 (14 juillet 1511.)
4. Il hésitera très longtemps à les priver de leurs bénéfices. V. notamment n° 99 (14 juillet 1511).
5. N° 104 (18 juillet 1511). Cet émissaire se montra fort actif jusqu'à la fin du conflit. V. n° 131 : les propositions que Louis XII le chargea de transmettre.
6. N° 72 (12 juin 1511).
7. N° 139 (11 août 1511).
8. N° 143 (15 août 1511). Le 21 août, le gouvernement florentin prenait des dispositions en vue d'assurer la libre circulation, des membres du Concile.
9. N° 155 (20 août 1511) ; n° 162 (22 août 1511).

tenue du concile. Dès le premier reproche du pape (et bien qu'ils aient, à la vérité, mollement résisté aux demandes du roi), ils exagèrent à peine quand ils déclarent à Jules II qu'ils cèdent à la force [1]. Excuse vaine, auprès du terrible pontife qui, se croyant joué, annonce des brefs de censure, fait craindre aux marchands florentins la confiscation de leurs entrepôts et traite avec l'Espagne en vue d'une action immédiate [2].

C'est pour Florence l'annonce de trois fléaux : troubles civils, crise commerciale, péril militaire. Tous les moyens sont mis en œuvre pour conjurer de si grands maux. Machiavel part pour la France, où il suppliera le roi de différer sa résolution, d'attendre au moins deux mois [3]. A tous ses protecteurs en Cour romaine la Seigneurie demande d'intercéder pour elle. Mais la Mission de Machiavel ne produit point d'effet, et l'intervention ridicule du naïf dataire Pucci qui veut plaider pour sa patrie, et dont l'exorde puéril déchaîne la fureur de Jules II est un des incidents les plus comiques de cette tragédie quelque peu bouffonne [4].

Grand péril du côté de Rome! Et, au même instant, discussions et conflit avec les cardinaux rebelles, qui ne veulent point s'éloigner du Milanais sans une nombreuse escorte. La Seigneurie craint que cet appareil guerrier n'exaspère le pape et ne suggère aux Pisans, mal soumis, de fâcheux desseins ; surtout, elle devine et exploite opportunément les craintes des rebelles, qui veulent être bien gardés.

Point de garnison française dans Pise : tel sera son mot d'ordre invariable [5]. Lorsque les cardinaux quittent Borgo San Donnino accompagnés d'une troupe sous le commandement de Lautrec, un commissaire est envoyé à leur rencontre pour leur refuser l'accès du territoire de la République, s'ils ne renoncent à ce déploiement de forces [6]. Louis XII écrit à Lautrec pour l'arrêter sur les confins des domaines florentins, et cet excellent prince va jusqu'à déplorer l'obstination des cardinaux [7].

Cette demi-mesure n'apaise point Jules II. La Seigneurie en tire de grands effets oratoires, représente qu'une opposition directe au projet pisan eût été sans résultat, qu'ayant à choisir entre deux sommations contradictoires, on a cru sage d'obéir au moins aimable des belligérants. Quand l'interdit la frappe et que la Sainte-Ligue est conclue, elle reproche au pape sa violence qui a tout gâté [8].

1. N° 178 (28 août 1511). Ces excuses furent écrites la veille du jour où les procureurs des cardinaux entrèrent dans Pise pour accomplir les premières formalités du Concile.
2. N° 193 (4 sept. 1511) et ss. Des négociations entre le pape, l'Espagne et Venise étaient engagées depuis le début du mois d'août (n. 135).
3. N°s 205 (9 sept. 1511) ; 207 (10 sept.)
4. N°s 209 et 212 (10 sept. 1511).
5. On le retrouve dans presque toutes les lettres de septembre et octobre. Et Pandolfini découvre les ressorts de l'action, cf. n° 247 (21 sept. 1511). Lautrec, d'ailleurs, n'a pas été dupe. Cf. n° 253.
6. N° 259 (25 sept. 1511).
7. N° 284 (2-3 oct.) ; n° 314 (10 oct.)
8. V. n°s 297 (6 oct.), 322 (13 oct.), 418 (8 nov.), 426 (9 nov.)

Cependant, quel constant désir d'accommodement de part et d'autre ! Ou plutôt quelle persévérance dans la recherche d'une conciliation des contraires ! Le pape est disposé à suspendre l'interdit pour quinze jours, si les procureurs arrivés à Pise en sont expulsés, puis sans condition [1]; il fait de nouvelles propositions de paix ; Louis XII voudrait que son concile rendit inutile la guerre [2]; les cardinaux eux-mêmes, après avoir provoqué l'orage, cherchent à le détourner de leurs têtes [3].

Florence est à la fois craintive est rassurée. Puérilement optimistes et naïvement agressifs, ses gouvernants compliquent la situation en décrétant la levée d'un impôt sur le clergé. Au pape, on expliquera qu'il s'agit d'un emprunt remboursable à court terme, au roi que l'on prend toutes les mesures utiles au soutien de sa cause [4].

On sait quelles difficultés rencontrèrent les cardinaux sur le chemin de Pise, et dès l'ouverture du concile : hostilité des populations qui refusent le logement et augmentent le prix des vivres, du clergé qui ferme les églises ; neutralité sans bienveillance de la Seigneurie, qui peut se vanter de n'avoir concédé que le lieu de l'assemblée, et qui demande au roi le transport du concile hors de ses domaines [5].

Après quelques piteuses séances, sur lesquelles nous n'avons plus rien à apprendre, la situation devient difficile. La discorde règne au sein de la minuscule assemblée. Dans la rue, des rixes éclatent, qui déterminent la décision des cardinaux de poursuivre à Milan leurs débats [6].

Le 14 novembre, tous les membres du concile ont quitté Pise. L'épreuve de Florence n'est pas, de ce fait, terminée. Le roi exige d'elle une déclaration officielle de fidélité [7]; cependant que le pape, contestant que la Seigneurie ait favorisé le départ des cardinaux [8], pose trois conditions à la levée de l'interdit : le gouvernement florentin présentera des excuses, renoncera à l'appel, abolira l'impôt sur le clergé [9].

Délibérations de Richiesti, des Conseils, ajournements, vaines chicanes sur le sens des réquisitions pontificales : tous les moyens dilatoires sont successivement employés. Au moment où l'accord allait se réaliser, le pape exige des promesses solennelles, qui sont refusées. Enfin, l'affaire est traitée par le clergé, qui obtient, dans des circonstances mal connues, la levée des censures.

Tandis que se prolonge cette discussion sur la taxe des clercs, la Romagne tombe aux mains des Français. Et voici que les belligérants sollicitent la médiation de Florence! Il est regrettable que la Seigneurie, après avoir si longtemps souffert des mises en demeure, des menaces ou des représailles

1. Nos 325 (13 oct.), 332 (15 oct.), 359 (21 oct.)
2. Nos 314 (10 oct.), 360 (21 oct.)
3. Nos 150, 231, 236, 332, 336, 425 (août-sept.-oct. 1511).
4. Nos 347, 348, 370 (oct. 1511).
5. Nos 392, 394 (1er et 2 nov. 1511).
6. Nos 423 (8 nov. 1511), 428 et ss.
7. Nos 488 (26 nov. 1511) et 585 (10 mars 1512 n. s.)
8. No 485 (25 nov. 1511).
9. No 492 (28 nov. 1511).

du pape et du roi, n'ait pas eu la fortune imprévue de terminer leur querelle. Les conditions du roi, qu'elle transmit, ne furent point acceptées : la guerre devait être longue encore.

Du moins, cet échec fut-il le dernier qui humilia la diplomatie malheureuse de Piero Soderini. Les Florentins étaient las de tergiverser et de parer les coups : et le retour des Médicis leur donna plus d'espoir que de crainte.

On s'étonne, à la vérité, que la révolution ne se soit pas plus tôt produite. Le gouvernement de Soderini est d'une si incurable faiblesse ! Chacun de ses gestes froisse, fatalement, ou le pape ou le roi ; et si l'un lui témoigne de la bienveillance, il lui faut protester, près de l'autre, qu'il ne l'a point sollicitée.

Jouet des circonstances, il eût pu se soumettre, inerte, à leurs caprices : on admire qu'il ait souvent forgé les instruments de sa passion. Promesse de concéder Pise, proposition d'ouvrir au concile les portes de Florence [1], appel de l'interdit, violation des privilèges cléricaux, toutes les fautes que peuvent inspirer la colère ou la crainte sont successivement commises, et dans les instants critiques.

Le hasard saura réparer les erreurs des hommes, ou mieux : les actes sont indifférents, puisque les circonstances changent tous les jours : tels sont les aphorismes des Dix et de tous les Florentins. Quand l'orage n'éclate point, ils le croient dissipé. Mais partout où il passe, la panique le suit : à Rome, les marchands sont terrorisés, Tosinghi supplie qu'on le rappelle. Pandolfini profère le même cri, quand le concile se transporte en Lombardie. Et les gouvernants usent bon nombre de leurs jours à déplorer des maux qu'ils n'ont pas su prévoir.

Ce n'est pas seulement la faiblesse de Soderini et de ses auxiliaires que dénoncent les documents florentins, mais encore la misère du parti schismatique.

Partout, et principalement dans les pays dont Louis XII sollicite le concours, le clergé réprouve le concile gallican. Les évêques allemands réunis à Augsbourg le déclarent schismatique et refusent d'y envoyer aucun représentant [2]. En Toscane et en Lombardie, les chapitres comme les monastères sont hostiles aux dissidents et usent de tous les moyens propres à empêcher leurs assemblées [3]. En France même, le roi a dû désigner et contraindre moralement les prélats qui en seront membres [4] : il y a peu de résistance ouverte [5], mais une indifférence générale.

Les gouvernements associés pour cette grave et périlleuse entreprise la

1. Cet absurde projet est mentionné dans une lettre des Dix (n° 254, 25 sept. 1511). Il devait surprendre Acciajuoli et les cardinaux eux-mêmes.

2. N° 551 (2 fév. 1512, n. s.)

3. A Pise, le vicaire de l'archevêque prononce l'interdit, la cathédrale est fermée, l'abbé de Saint-Michel refuse de donner un logement à Carvajal, et la lutte est incessante. Mêmes dispositions du clergé à Florence et à Milan.

4. Nos 109 (22 juillet), 114 (28 juillet), 168 (24-25 août).

5. Cela tient au caractère politique de l'entreprise, et aussi aux mesures de rigueur qui furent prises contre les opposants, par exemple contre le cardinal Robert Guibé.

poursuivent sans ardeur et sans harmonie. Désaccord sur le lieu, sur la date de l'assemblée : c'est une controverse interminable. Et l'Empire, en fin de compte, ne prend aucune part au conciliabule pisan.

Les rebelles, eux-mêmes, ne forment pas un groupe homogène et solidement uni. Tour à tour, chacun d'eux cherche sournoisement à se retirer. Hantés des mêmes ambitions et prêts à trahir, dans les instants de désespoir, ils se surveillent, et ils se détestent mutuellement.

En face de cette pitoyable conjuration, se dresse la papauté. La manœuvre de Louis XII, qui avait pour but de l'humilier, la renforce. Les Etats devaient s'alarmer d'une tentative qui pouvait aboutir à une confiscation du siège romain au profit de la France. Si bien que, dans un temps où chaque royaume cherchait à affirmer une sorte d'autonomie religieuse, la crainte que l'un d'entre eux ne s'affranchit, par la conquête, de l'autorité pontificale, eut pour conséquence de grouper autour du pape tous les pays de la chrétienté.

Les documents publiés par M. Renaudet ont donc à la fois un intérêt dramatique et une portée scientifique.

On ne peut tant s'attacher à un ouvrage sans lui trouver quelques défauts, ou sans exprimer quelques vœux. Voici quelques observations qui ne sont que des preuves nouvelles de notre curiosité sympathique.

Peut-être eût-il convenu de placer avant l'énorme masse des documents une Introduction historique de plus de trois pages ; de mieux préciser ce que nous savions déjà sur les négociations relatives au concile de Pise, les problèmes qui restent posés, quels renseignements complémentaires fournissent les documents florentins.

Et l'on aurait pu compenser cette utile addition par quelques retranchements, en ne donnant de certaines lettres peu importantes qu'une courte analyse, une de ces analyses substantielles où M. Renaudet sait condenser, si heureusement, toute la matière de longs discours. Ainsi, le voyage des cardinaux tient vraiment une grande place, et les dépêches relatives à l'escorte manquent de variété.

Les notes témoignent d'une érudition vaste, solide, et d'un grand souci de ne laisser aucun personnage, si médiocre soit-il, échapper au contrôle biographique [1]. Parfois un figurant s'attarde, déclinant tous ses titres sans réserve ni humilité ; parfois un grand personnage s'esquive, après un signalement trop bref, à notre gré [2]. Des facétieux, sous le masque d'un homonyme ou d'un synonyme, trompent leur enquêteur : Hippolyte d'Este, Capranica, Justinien

1. Beaucoup de détails biographiques (ou topographiques) eussent pu être omis. Par contre, les événements politiques, surtout au début et à la fin de l'ouvrage, ne sont pas assez explicitement rappelés.

2. Les notes consacréee à Lascaris et à Nardi, qui apparaissent une fois, incidemment, sont plus complètes que celles qui retracent la carrière de plusieurs des ambassadeurs dont on publie les dépêches, et des cardinaux



lui-même, se plaisent à ce jeu facile [1]. D'autres rappellent plusieurs fois leurs titres au lecteur, ou les indiquent successivement en divers endroits. Et, trop souvent, le prote ne veut point placer en temps et lieu convenables les mots d'introductions [2].

Quelques références sont inexactes [3] ou incomplètes [4] et il arrive qu'un même ouvrage soit cité arbitrairement d'après plusieurs éditions [5].

Enfin, il y aurait lieu de corriger quelques expressions impropres ou sans élégance, parties d'une plume généralement facile et, à cause de cette qualité, un peu prompte.

Erreurs légères, excusables, qui ne diminuent pas le moins du monde le mérite d'un patient et scrupuleux éditeur de textes, d'un consciencieux et savant historien.

Gabriel LE BRAS.

Lea Rossi. *Saggio sui « Cinque Canti » di Lodovico Ariosto.* Reggio d'Emilia, 1923; in-8°, 53 pages.

Depuis l'étude de L. Bonollo sur les « Cinq chants », publiée en 1901, ce fragment de l'œuvre de l'Arioste n'avait plus été l'objet d'une considération particulière. Mademoiselle Léa Rossi a cherché à résoudre plus complètement le mystère qui entoure les intentions du poète quand il a ébauché cette addition à son Roland Furieux. L'examen très attentif de la question, auquel elle

1. P. 29, n° 9, *in fine*: La villa d'Este, à Tivoli, a été construite, non point pour le premier cardinal Hippolyte d'Este, frère d'Alphonse Ier, mais pour le second cardinal du même nom fils d'Alphonse Ier. — P. 61, n. 66: Capranica n'a jamais été le siège d'un évêché ; mais ce fut le nom de plusieurs évêques de Fermo, au xve siècle, et au xvie, d'un évêque de Nicastro (dans la province de Reggio), qui fut nommé en 1504 et mourut en 1518. Il appartint à l'administration pontificale et fut notamment gouverneur de Rimini, en 1509 : c'est probablement de lui qu'il est, ici, question. — P. 60, n. 62 : *Digeste* et *Pandectes* ne désignent pas deux recueils distincts : ce sont deux termes synonymes qui s'appliquent à l'une des compilations de textes ordonnées par Justinien.

2. Ainsi p. 2, 7, 9, 23, etc.

3. P. XIII, n° 40, corriger : t XXXIV au lieu de XXXIII. — p. 478, n° 72 : la page de Héfelé à laquelle renvoie l'Auteur ne contient que le c. 4 de Tolède, dont il est question dans la relation de Piero del Nero et Niccolo Zati. Sur l'ensemble du Concile, Cf. Héfelé, *Konciliengeschichte*, t. III, p. 79; trad. Leclercq, t. III, 1re partie, p. 266.

4. Ainsi, p. 3, n. 6 ; p. 103, n. 119 ; p. 282, n. 207 ; p. 440, n. 8 ; p. 491, n. 91.

5. *L'Histoire des Papes*, de Pastor est citée tantôt d'après l'édition (allemande), tantôt d'après la traduction française ; *l'Histoire du droit romain au Moyen-Age*, de Savigny, parfois d'après la première, parfois d'après la seconde édition, et avec une erreur de date. On eût évité ces imperfections en se référant à la traduction de Guénoux. De même, il est pratique de renvoyer à la traduction que dom Leclercq a donnée de la grande œuvre de Héfelé. — Enfin, l'édition Gherardi de l'Histoire de Guichardin n'est-elle pas préférable à l'édition de 1561 ?



s'est livrée, lui a permis de faire maintes remarques de détail utiles et pénétrantes; mais elle n'aboutit à aucune conclusion positive : les Cinq Chants, dit-elle (p. 29), « ne peuvent avoir été conçus, à l'origine, comme une continuation du Roland », et ils ne peuvent pas davantage avoir été destinés à être publiés après certaines additions de l'édition de 1532 (histoire de Tanacro). Alors ? — Alors mademoiselle Léa Rossi a réussi à mettre en doute « que le problème puisse être résolu de façon précise, car l'Arioste ne savait peut-être pas lui-même ce qu'il ferait des cinq chants » (p. 39). Pour négatif qu'il soit, c'est un résultat tout de même.

H. H.

Giuseppe Prezzolini, *La Coltura Italiana.* — Florence, « La Voce », 1923.

Beaucoup accusent de superficialité le dernier livre de Prezzolini sur la culture italienne. Cette accusation ne nous semble pas fondée. Elle nous paraît méconnaître les intentions de l'auteur.

De même que son avant-dernier volume *Les Amis* (*Amici*, Vallecchi 1922) mais, beaucoup plus encore, le dernier ouvrage de Prezzolini répond à un besoin pressant : le besoin qu'ont les étrangers s'intéressant à la culture italienne (et leur nombre s'élève sans cesse) de connaître les silhouettes, les courants de pensée de l'Italie contemporaine, et d'être en mesure de les situer.

« La Culture italienne » nous présente, en vingt-cinq chapitres clairs, une vision nette des principaux aspects de la culture italienne contemporaine, depuis les problèmes fondamentaux : la pauvreté de l'Italie [1], les conditions matérielles dans lesquelles travaille l'écrivain italien [2], le régionalisme [3], seule source, pour l'instant, d'émotions profondes et sincères mais ne pouvant prétendre, dénué de toute valeur universelle comme il l'est ni à l'approbation des régionalistes d'à côté, ni à une diffusion réelle à l'étranger des œuvres nées de lui — jusqu'aux questions les plus philosophiques et les plus délicates, telles l'analyse de cet esprit à la fois pessimiste et religieux que nous a donné la guerre [4] et l'expression d'une inquiétude justifiée quant aux résultats possibles du fascisme [5] — (mouvement simpliste s'il en fut) — sur la culture — (phénomène complexe s'il en est).

Chacun de ces chapitres est censé une lettre écrite à un compatriote par un étranger ami de l'Italie, ce qui permet à Prezzolini d'élaguer et de simplifier, ce qui expliquerait aussi les oublis et les sévérités dont il s'accuse et s'excuse à la fin de son livre [6].

1. Chap. v, page 57.
2. *Ibid.*
3. Chap. II, page 17
4. Chap. xxi, pp. 313 sqq.
5. Chap. xxv, p. 360.
6. Chap. xxv, cf. la préface.

En réalité, il n'y a guère d'oublis à signaler : une des grandes qualités de cet ouvrage est précisément d'être fort complet. Encore moins de sévérités. On s'étonne un peu, au contraire, de l'indulgence de Prezzolini qui tout en se rangeant à une opinion assez défavorable sur l'ensemble de la production littéraire de l'Italie contemporaine [1] en arrive petit à petit à surévaluer séparément des gens qu'il mésestime pris « en bloc ». C'est ainsi qu'on ne saurait approuver les louanges décernées par Prezzolini [2] au livre sur Verga de Luigi Russo [3] (dont le petit volume des *Narratori*, partial, mais utile, n'avait pas encore paru lorsqu'il écrivait) : *livre magistral* déclare-t-il ; livre extrêmement pâle et médiocre nous semble-t-il non seulement à nous mais aux critiques amis de Verga les plus autorisés en la matière...

Ne faisons point grief à Prezzolini de cette bienveillance excessive. C'est un beau défaut chez un écrivain italien parlant d'autres écrivains italiens — et dû non point à une prudence un peu lâche mais à un jugement calme et mûri.

Notons comme particulièrement utile à des étrangers le chapitre vraiment exhaustif sur les éditeurs [4], comme plein d'actualité pour un Français celui qui résume les projets de Croce pour la réforme de l'enseignement secondaire [1].

Et signalons aussi comme particulièrement pénétrantes, avec l'étude sur le régionalisme dont nous avons déjà parlé [2] celle des effets de la guerre sur le théâtre [3] où Prezzolini, attaquant le théâtre des « grotesques » déclare bien haut qu'il excepte de ses critiques Pirandello pour son intelligence et pour sa profondeur, mais, en réalité, par son analyse juste et fine de la nécessité qu'impose à l'auteur le public d'après guerre — (à la fois naïf et blasé) — de situations exceptionnelles et soi-disant originales, de contradictions tarabiscotées entre l'être le paraître le vouloir-être et le vouloir-paraître — l'atteint en plein cœur.

Il est bon d'ailleurs de lire ce livre en entier comme un tableau intelligent et impartial de l'Italie intellectuelle d'aujourd'hui. Cela nous paraît non seulement utile mais à peu près indispensable à tout « italianisant » désirant « se tenir au courant » sans encombrer sa bibliothèque d'ouvrages plus ou moins désirables.

C'est à nous autres étrangers que cet ouvrage semble destiné et il faut remercier Prezzolini de nous l'avoir donné.

Juliette Bertrand.

1. Celle de Benjamin Crémieux dans la Nouvelle Revue Française *La Coltura Italiana*, ch. I, pp. 7, 8.
2. Ch. XIII, p. 214.
3. Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Napoli Ricciardi, 1920.
4. Chap. XII, pp. 169 sqq.



Chronique

Apportant les parfums de l'Ile divine et réveillant la nostalgie de ceux mêmes qui n'y vécurent que quelques jours, nous arrivent les premiers numéros de *Siciliana*, une jeune revue mensuelle dont le cercle artistique de Catane assure l'existence. Ce cercle mérite d'être cité en exemple, car *Siciliana* qui sait réunir la grâce au sérieux, est tout à fait réussie. Son aspect accuse le meilleur goût. Chaque numéro comporte une couverture différente. Notamment, celle du mois de Mars offre un très beau bois signé Irrimini, représentant deux paysans siciliens dont l'un est sur un mulet, et qui bavardent ensemble. Le premier fascicule (Janvier 1923) a été pieusement consacré à Giovanni Verga et offre des articles signés de F. De Roberto, G. A. Borgese, A. Momigliano, L. Tonelli, E. Cecchi, M. Saponaro, A. Di Giovanni et des dessins de R. Rimini et de Fr. Fiducia. Après ce numéro, *Siciliana* a commencé son existence ordinaire. Naturellement, elle fait d'abord œuvre régionale, et on ne saurait trop l'en louer. Elle défend le patrimoine artistique et naturel de la Sicile — l'éminent historien d'art, Enrico Mauceri guide d'une phalange de valeureux combattants, tels que Saverio Fiducia et Guido Libertini — son patrimoine linguistique et littéraire, son folk-lore, tout, en un mot, ce qui donne à ce vieux foyer de civilisation son caractère et sa noblesse. Mais le rédacteur en chef, Natale Scalia et ses collaborateurs ont les yeux ouverts au-delà des mers. Une abondante bibliographie qui rend compte de nombreux ouvrages français de genres divers en est la preuve. Les titulaires des rubriques appartiennent, pour la plupart, à l'Université de Catane, Attilio Momigliano (Poésie) G. Lombardo-Radice (Philosophie), G. B. Ughetti (Médecine), Gaetano Curcio et Vincenzo Casagrandi (littérature latine), Fr. Fichera (architecture), G. Ponte (Phénomènes volcaniques). L'histoire de la civilisation est confiée à M. E. Bodrero, de l'Université de Padoue, la littérature grecque à MM. Fr. Guglielmino et P. Ubaldi, et enfin la littérature française à M. Angelo Giorgini.

Nous sommes tout particulièrement heureux de signaler à nos lecteurs le grand intérêt présenté par *Siciliana*, au noble effort de qui nous applaudissons et dont nous suivrons le développement avec une profonde amitié.

— *Le Poesie di François Villon*, commento di Ferdinando Neri (Turin. 1923; petit in 8°, XXXII-208 pages), inaugurent une collection : Scrittori di Francia ; collezione italiana », dirigée par le même F. Neri, professeur de littérature française à l'université de Turin. Tous les amis français de l'Italie salueront avec joie cette preuve indéniable de l'importance qu'occupent nos

écrivains dans les travaux et dans l'enseignement des maîtres de la jeunesse italienne. Qu'un éditeur se soit trouvé pour réaliser l'initiative de F. Neri, et que celui-ci ait pu grouper un noyau de collaborateurs qui sont l'honneur des universités d'Italie, ce sont des faits dont nous félicitons notre ami. Son *Villon* est un modèle de solidité, de sobriété, de pénétration critique, à la fois personnelle et prudente, qui permet d'attendre beaucoup de cette collection.

Le second volume contiendra la *Chanson de Roland*, confiée aux soins de Giulio Bertoni (Turin); puis Ad. Faggi (Turin) publiera le *Discours de la méthode*; L. F. Benedetto (Florence), les *Pensées* de Pascal; P. Toldo (Bologne) publiera des œuvres de Molière, et A. Farinelli (Turin) des œuvres de Rousseau. Ce sont des noms qui promettent. L'entreprise sera suivie en France avec la plus grande attention et la plus ardente sympathie.

— Nous recevons le volume intitulé *L'Opera letteraria di Isidoro Del Lungo* (1861-1921), publié par les soins de MM. Antonio Gigli et Curzio Mazzi (Florence, 1922, in-4°, 66 pages) à l'occasion des quatre-vingts ans du célèbre érudit, dont le nom reste indissolublement attaché aux recherches sur l'histoire de la vieille Florence au temps de Dante. Et le 20 décembre dernier, quatre-vingt unième anniversaire de sa naissance, une cérémonie solennelle a eu lieu à Florence pour célébrer la cinquante-cinquième année de son activité au sein de l'Académie de la Crusca, dont il est président, et de la *Società dantesca italiana*.

C'est une belle figure de vieillard, dépositaire de la longue tradition des érudits toscans, devenue avec lui partie intégrante de l'activité scientifique et nationale de l'Italie unifiée. On lira dans le *Marzocco* du 24 décembre un bel article de M. Barbadoro, qui dit excellemment tout ce que pensent les disciples et les amis du maître.

— M. le Professeur Vincenzo Crescini, de l'Université de Padoue, a publié dans les *Nuovi studi medievali*, vol. I, (1922), une nouvelle édition, avec un savant commentaire, du *Descort* en plusieurs langues de Rambauld de Vaqueiras, un des textes les plus curieux et les plus vénérables de la vieille poésie romane; on sait que la seconde strophe est en italien, et que deux vers italiens paraissent dans la sixième.

— M. Winifred Smith publie dans *Romanic Review* de 1922 (p. 263 et suiv.) deux *scenari* de la *Commedia dell'arte* qui se rapportent indirectement à *Mesure pour mesure* de Shakespeare; l'un et l'autre se fondent sur l'*Epitia* de G. B. Giraldi, et appartiennent au XVIIe siècle; le premier « *Il giusto principe* » est de Basilio Locatelli et remonte à 1622 environ; le second « *L'ingiusto rettore* » est sans doute du dernier quart du même siècle.

TABLE DES MATIÈRES

Articles de fond. Variétés.

Questions Universitaires.

Bibliographie.

Planches.

Le Gérant : EUVRARD-PICHAT.

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

